

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

3

MÄRZ 1961

SOEBEN ERSCHIENEN

HAYDN

ALS OPERNKAPELLMEISTER

Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung

Bearbeitet von Dénes Bartha und László Somfai

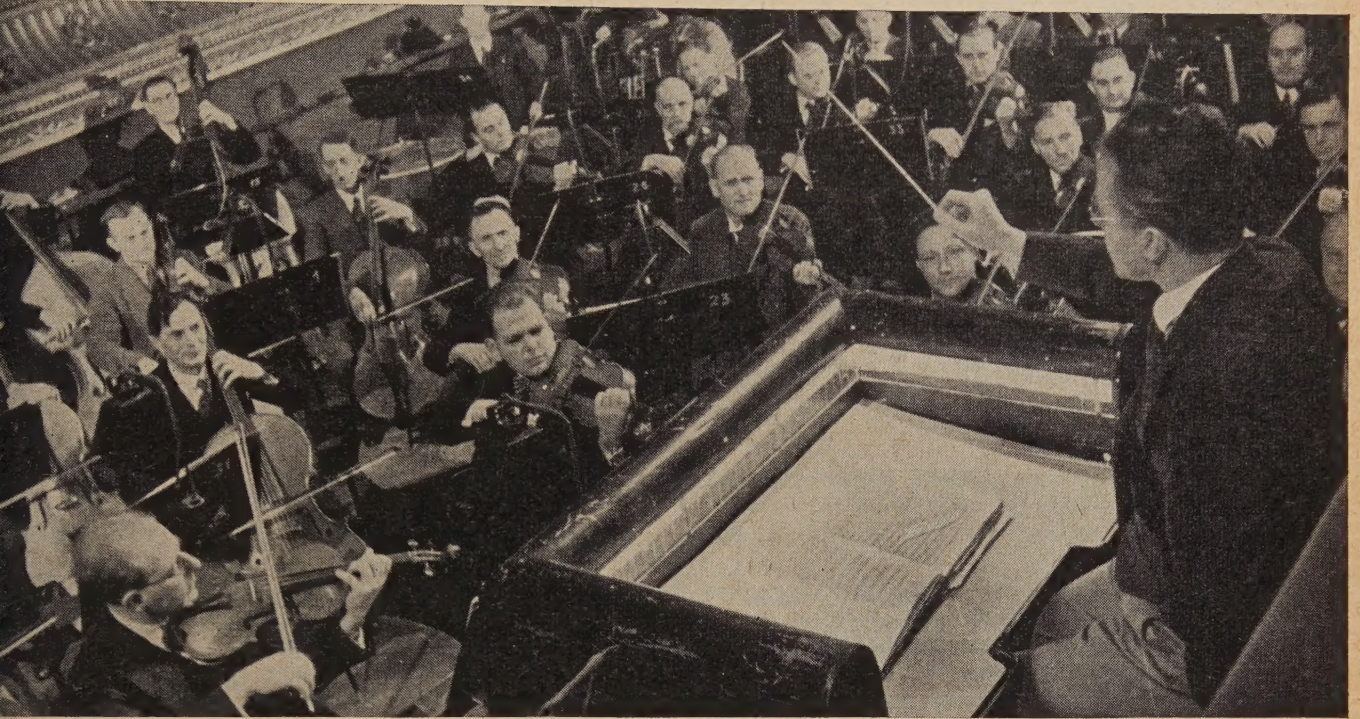
Eine Sensation der Internationalen Haydn-Konferenz Budapest (im September 1959) war das Referat, in welchem Professor Dr. Dénes Bartha über die hochwichtigen Ergebnisse berichtete, die sich aus der (seit 1957 im Gange befindlichen) methodischen Verarbeitung des ehemaligen Esterházy-Opernarchivs (aus der Wirkungszeit Joseph Haydns: 1761–1790) ergaben.

Die Arbeit der beiden Verfasser enthält eine reich dokumentierte Chronik der Esterházyer Opernpremierer unter Haydn (durch welche die ungenauen und lückenhaften Angaben u. a. bei Pohl vielfach ergänzt und berichtigt werden), einen präzise gearbeiteten „Catalogue raisonné“ der erhaltenen Opernmaterialien, genaue Angaben über Haydns Operntruppe, eine wesentlich ergänzte Liste von Haydns Einlagearien sowie die Partiturerstausgabe und eine Plattenbeilage von zweien der neuentdeckten Haydn-Einlageszenen.

472 Seiten · 30 Faksimiles · Mit Musikbeilage und Schallplatte in separatem Band · Ganzleinen DM 60,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Die Zukunft hört schon heute mit...



Unvergessen sind die Stimmen z. B. von Caruso, Elisabeth Rethberg, Schaljapin und das brillante Spiel von Jan Kubelik. Leider stehen uns nur noch technisch unvollkommene Schallaufzeichnungen zur Verfügung. Heute dagegen gibt es TELEFUNKEN-Tonbandgeräte Magnetophon. Sie erhalten alle wertvollen Dokumente der Gegenwart für die Hörer von morgen.

Tonband-Aufnahmen von Orchesterproben zeigen dem Dirigenten die feinsten Nuancierungen auf, dem Künstler sind sie eine zuverlässige und unbestechliche Kontrolle. Hintergrundgeräusche und Sphärenmusik - kurz, alle Geräuschkulissen klingen naturgetreu von einem Tonbandgerät Magnetophon.



Wer Qualität sucht - wählt
TELEFUNKEN

fordern Sie bitte den 16seitigen Sonderprospekt
n der TELEFUNKEN GMBH,
chgebiet Magnetongeräte Nz
nnover, Göttinger Chaussee 76
ime:
schrift:

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger, Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

122. Jahrgang Heft 3/1961

GRETE BUSCH:	Busch ging nach Glyndebourne — Erinnerungen an einen großen Dirigenten	85
WILL G. GILBERT:	Notenschrift in außereuropäischen Kulturen	90
KARL SCHUMANN:	Magie und Kalkül — Über die Form in der Musik Carl Orffs	95
WOLFGANG FORTNER:	Musiker fahren in die Sowjetunion — Aus einem Reisetagebuch	99
JOACHIM STUTSCHEWSKY	70 Jahre alt	104
EGON KRAUS:	Musik als integrierender Bestandteil grundlegender Menschenbildung — Gedanken zur Saarbrücker Rahmenvereinbarung der Kultusminister	105
DAS MUSIKLEBEN:	Düsseldorf: Henzes Ballett „Undine“ / Berlin: Rudolf G. Sellners Pläne für die Deutsche Oper — Geistliche Musik / Hannover: Musikalische Jugend und Neue Musik / Darmstadt: „Internationales Kranichsteiner Kammer-Ensemble“ gegründet / München: Skriabin, Janáček, Lutoslawski / Wuppertal: Frank Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn“ / Kassel: „Zauberflöte“ als „Lehrstück der Humanität“ / Schloß Elmau: Europäische Musik mit britischen Künstlern / Kaiserslautern: Falscher „Pulcinella“, Opernuraufführung / Frankfurt: Robert-Schumann-Gesellschaft / Salzburg: Michael Haydns „Perseus und Andromeda“, Erstaufführung / Basel: „Der Pagodenprinz“ von Benjamin Britten / Frankreich: Soll man Opernlibrettos übersetzen? Zu einer „Don Giovanni“-Inszenierung in Lyon / Holland: Tournee 1961 des Niederländischen Studentenorchesters	107
BÜCHER:	William Weaver, „Abbiatis große Verdi-Biographie“ / Burnett James, „Beethoven and human destiny“ / „Musikstadt Duisburg“ / Artur Holde, „Bruno Walter“ / Friedrich Herzfeld, „Berliner Philharmoniker“ / Wolfgang Seifert, „Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik“ / Hannelore Gericke, „Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778“	122
NOTEN:	Carl Orff, „Die Sängler der Vorwelt“ — „Antigona“ — „Oedipus der Tyrann“ / Carl Stamitz, „Concerto in A für Violoncello und Orchester“ / Georg Philipp Telemann, „Konzert in G-Dur für Viola und Orchester“ / Joseph Bodin de Boismortier, „Quatre Suites de Pièces de Clavecin“	124
VORSCHAU / RÜCKSCHAU	125
CHOR UND SINGSCHULE	127
BILDER:	Carl Orff, „Oedipus der Tyrann“, Bühnenbild — Skizze von Caspar Neher (Farbdruck) als Beilage John Christie (<i>Gray</i>) / Glyndebourne (<i>Wood</i>) / Rudolf Bing, Fritz Busch, Carl Ebert (<i>Debenham</i>) / 2 „Liedzeichnungen“ der Chippewa-Indianer / Chinesische Musiknotation / Beispiel von „kariierter Notenschrift“ aus der Fürstenresidenz Djokjakarta / Wolfgang Fortner mit Moskauer Kompositionsschülern während einer Schallplattenwiedergabe der „Mouvements für Klavier und Orchester“ / Eine dreizehnjährige Schülerin der Moskauer Zentralmusikschule spielt Rachmaninow / „Undine“ von Hans Werner Henze (<i>Hess</i>) / „Mysterium von der Geburt des Herrn“ von Frank Martin (<i>Saurin-Sorani</i>) / Mozarts „Zauberflöte“ (<i>Langen</i>) / „Der Pagodenprinz“, Ballett von Benjamin Britten (<i>Hoffmann</i>) / Colette Herzog	

Busch ging nach Glyndebourne

Erinnerungen an einen großen Dirigenten

Die hier zum erstenmal veröffentlichten Erinnerungen von Grete Busch sind als Fortsetzung des Buches von Fritz Busch: „Aus dem Leben eines Musikers“ gedacht. Fritz Busch, von 1922 an Generalmusikdirektor der Staatsoper Dresden, mußte 1933 dem Druck des nationalsozialistischen Regimes weichen. Noch 1932 hatte er in Berlin gemeinsam mit Carl Ebert seine berühmte Aufführung des Verdischen „Maskenball“ herausgebracht, die ein Markstein in der deutschen Verdi-Renaissance geworden ist. Fritz Busch ging 1933 nach Buenos Aires, wo er bis 1936 am Teatro Colón wirkte. Von 1934 an leitete er im Sommer die Opernaufführungen in Glyndebourne.

Wir haben aus den Erinnerungen Grete Buschs das Kapitel über die Gründung und die ersten Jahre Glyndebournes deshalb ausgewählt, weil sich in Glyndebourne Künstler zusammengefunden hatten und dort eine Tradition europäischen Musiktheaters bewahren halfen, die im Deutschland jener Jahre zum Untergang verurteilt schien. Wir bringen die ausführlichen Erinnerungen Grete Buschs in Fortsetzung.

„Lieber Fritz,

da ist ein Herr Christie, der ein Operntheater gebaut hat (Bühne ungefähr wie Residenztheater in München, aber ohne Drehbühne) auf dem Lande bei seinem Haus in Sussex GLYNDEBOURNE, in der Nähe von Lewes — er hat viel Geld und eine hübsche Frau — eine Sängerin — Zerlina. Er ist ein guter Geschäftsmann und denkt, daß sich gute Oper in England bezahlt macht — er will alle Produktionskosten zahlen und wird alle Baukosten für das Opernhaus selbst tragen — es ist also dort keine Miete zu zahlen — nur Honorare, Gehälter und Löhne. — Er möchte mit vierzehntägigen Mozart-Festspielen eröffnen, Ende Juni (zwei letzte Wochen) oder drei Wochen — er sprach von Don Giovanni oder Entführung. Er hat Sir Thomas Beecham gefragt, ob er einige der Vorstellungen dirigieren wollte, würde aber gern Dich haben, wenn es möglich wäre ... Wenn Du dirigieren und die Sache übernehmen könntest, wäre es der Anfang der Oper in England.“

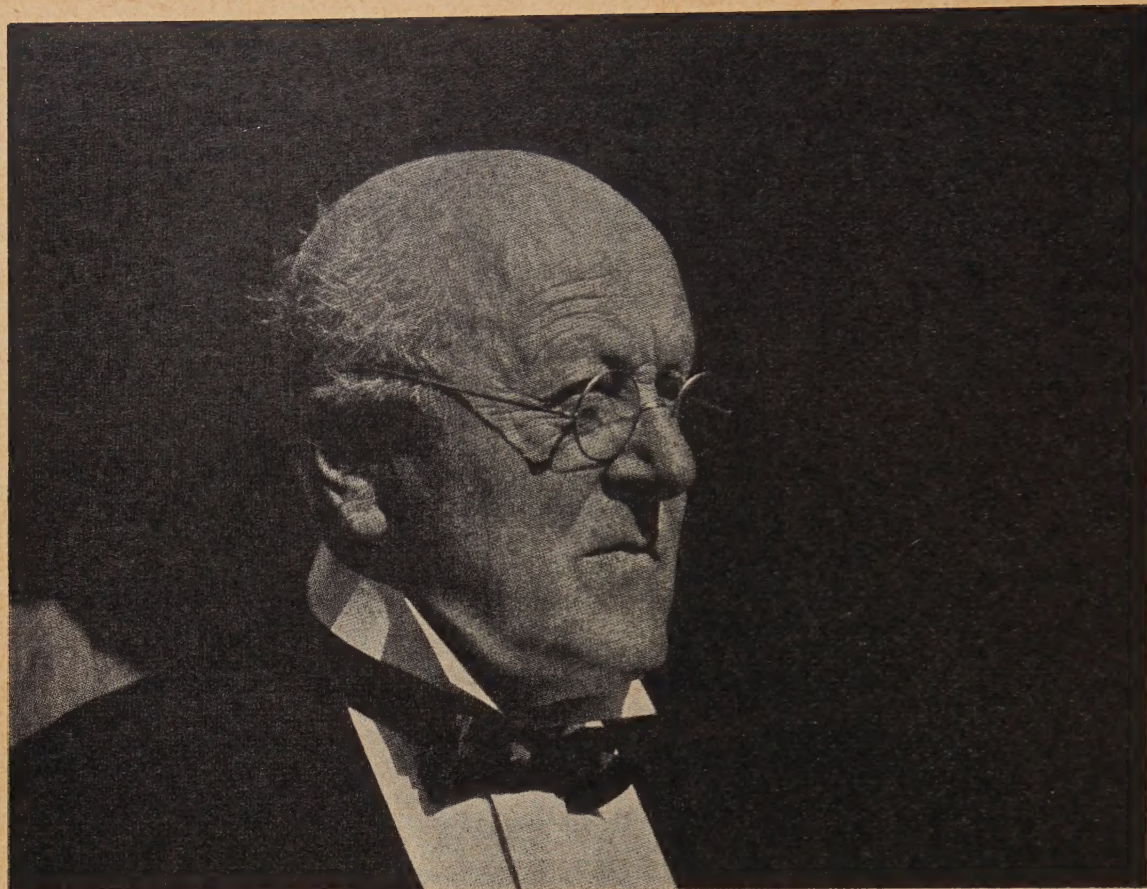
Diesen Brief erhielt Fritz Busch Ende November 1933 in Kopenhagen von einer schottischen Dame, die sich seit Jahren als ehrenamtliche Sekretärin des Busch-Quartetts auf dessen Reisen in England betätigte. Sie hatte Deutschland, insbesondere die Dresdner Oper besucht und war wohl die begeistertste Musikliebhaberin, die sich denken läßt. Ihre Aufnahmefähigkeit kannte keine Grenzen. Mit Adolf Busch und seinen Quartettgenossen, mit Rudolf Serkin und Donald Francis Tovey verband sie Freundschaft. Frances, wie sie allgemein hieß, war weder jung noch hübsch, eher unscheinbar als häßlich. Der Begriff „älteres Mädchen“ erschöpfte ihre Eigenart nicht. Ein Wurzelweibchen oder Erdgeistchen, klein, zeitlos, unzerstörbar. Gern erzählte sie, wie in ihrer Jugend ein Schweizer Bergführer, sie als Britin erkennend, unverhohlen geäußert hatte: „Ich dachte, die Engländerinnen seien alle hübsch?“

Jener Mr. Christie holt sich zunächst einen Korb; keine Zeit. Dann treten in Buenos Aires Verände-

rungen ein; der „schreckliche Pesosturz“, den Palma mitteilte, zwingt zur Verkürzung der geplanten Spielzeit. Busch, auf Konzertreisen zwischen Budapest und der Schweiz, sieht daher jetzt „noch eine Möglichkeit, daß ich bei dem schönen Opernprojekt mitwirken könnte“. Frances schreibt dies augenblicklich an Christie.

„... und ich habe ihn und Mrs. Christie — brünett — zierlich — charmant — in ihrem wunderschönen Haus in ‚Glyndebourne‘ besucht. — Ein altes Haus stilvoll modernisiert, in entzückender Lage, inmitten des südlichen Hügellandes — und ich sah das wunderbare Opernhaus — der Stolz seines Herzens. Ich glaube, es würde Deinen Beifall finden und Dir gefallen — es ist nur ziemlich betrüblich, daß (wenn er *wirklich* seine Träume verwirklichen kann, Oper mit Gewinn dort zu spielen) nur 310 Personen im Zuschauerraum unterzubringen sind. Er ... wäre nur zu beglückt, wenn Du telegraphierst, daß Du kommen kannst. — Für Dich dürfen wir es, glaube ich, nicht wünschen, denn Glyndebourne wird nur ein Spielzeug für Dich sein, verglichen mit Deiner großen Oper und dem Orchester in Buenos Aires. Dennoch, wenn Du kommen könntest, um die Sache zu übernehmen ... — Ich glaube, daß etwas Außergewöhnliches hier entstehen könnte — und sicherlich würde es der Anfang großer Dinge sein.“

Mr. Christie ist einstweilen noch nicht in Erscheinung getreten, und wir wissen nicht, wie viele widersprechende Züge zu seinem Wesen gehören. Er hält mit einem Auge Ausschau nach Sir Thomas Beecham, Englands größtem Dirigenten, und versucht, sich seine Mitwirkung in irgendeiner Form für einzelne Abende zu sichern. Den deutschen Dirigenten kennt er nur dem Namen nach als den Erben Schuchs an der Dresdner Staatsoper, und wenn das auch schwer wiegt, so weiß er doch nicht, welche Katze er da im Sack kaufen wird. Beecham „würde gern einige der Opern dirigieren — hat sein eigenes Orchester vorge schlagen — das London Philharmonic Orchestra —“.



John Christie,
der Gründer
Glyndebournes

Allein Beecham und die Philharmoniker würden erst nach Beendigung der Covent-Garden-Saison zu haben sein.

Jetzt wird der Knoten durchschlagen. Am 17. Januar 1934 schreibt Frances: „Herr Christie hat eben angerufen ... Er dankt Dir *sehr* für die Art und Weise, wie Du seinen Vorschlag beantwortet hast. Er möchte eine vierzehntägige ‚Saison‘ mit Dir machen, Ende Mai oder Anfang Juni, wie es Dir am besten paßt!“

Das ist der Anfang von Glyndebourne. Wie jeder Anfang ist er schwer.

Die beiden Männer, die sich jetzt mit dem Plan befassen, haben sich noch nicht einmal gesehen und gesprochen. Bevor es dazu kommt, spielt sich eine kleine Episode ab, die kaum diesen Namen verdient. Ein Wunsch gewann Raum, an dem sich zwei Künstler begeisterten, und blieb unerfüllt. Busch dirigierte in Wien die „Missa solemnis“, als er eben den Bestätigungsbrief von Glyndebourne erhalten hatte. Auf einer Gesellschaft erzählte er Max Reinhard davon, zu dessen Plänen seit Jahren ein Mozart mit Fritz Busch gehörte, und Reinhard bot seine Mitwirkung an. Sei es, daß er angetrieben durch Dresdner Straussaufführungen war, sei es durch den Berliner „Maskenball“, mit dem Busch und der hervorragende Reinhardsschüler Carl Ebert gemeinsam etwas aufregend Neues geschaffen hatten: Busch konnte am 11. Januar an Frances schreiben: „Er ist begeistert von der Idee ... und bereit, alle ihm möglichen Opfer zu bringen. Mir scheint, Mr. Christie sollte alles tun ... Die Londoner Society wird in hellen Scharen zu ihm kommen, und er kann bestimmt die höchstmöglichen Eintrittspreise verlangen. Das letztere ist wichtig, da natürlich, bei allem Entgegenkommen von jeder Seite, Geld, Geld und nochmals Geld zu dem Unternehmen gehört.“

Hauptsächlich am Gelde scheiterte denn auch der faszinierende Gedanke, daß Max Reinhard die englische Oper aus der Taufe heben sollte. (Zudem sprach, nachdem Reinhard der armen „Fledermaus“ beträchtlich die Flügel beschnitten hatte, das Bedenken mit, ob er Mozart unangetastet lassen würde – den wiederum Fritz Busch nur über seine Leiche preisgegeben hätte.) Reinhard war selbst der Schloßherr eines Leopoldskron, in dem Christies Theaterchen kaum mehr als ein Stall gewesen wäre. Im gleichen Verhältnis bewegten sich die aufzuwendenden Summen. Auch ein opferbereiter Max Reinhard hätte sich vom Großen Schauspielhaus und von den großen Revuen „Fledermaus“ und „Hoffmanns Erzählungen“ kaum zurückzufinden vermocht.

Auf Fritz Busch, den realistischen Berechner musikalischer Projekte, paßte gleichwohl das Wort: „Ihn lieb' ich, der Unmögliches begehrt.“ Am unerreichbar Scheinenden entzündete sich seine Phantasie – so an dem Reinhard-Gedanken. Aber einmal im Bilde darüber, was Glyndebourne leisten konnte, was nicht, riß er ihn sich kurzerhand vom Herzen und überdachte das Mögliche.

In Amsterdam traf er seinen unbekannten Musikmagnaten in Fleisch und Blut. John Christie, acht bis zehn Jahre älter als Busch, erwies sich als das Original, dem allein der waghalsige Gedanke einer privaten Operngründung zuzutrauen war. Weder hatte er es nötig, noch war er willens, sich in Szene zu setzen. Völlig unbefangen in seinen rauhen, lose hängenden Tweeds, betonte er die Zwanglosigkeit seiner Erscheinung noch dadurch, daß er den Mops Tuppy – allerdings, welch einen Mops! – zu dieser Unterredung mitgebracht hatte und unter dem Arme trug.

Buschs Darstellung dieser ersten Begegnung ist geeignet, ihn in Verdacht zu weitgehender dichterischer

terischer Freiheit zu bringen. Vergegenwärtigt man sich jedoch den Schrecken, den Christie, der junge Vater eines Opernprojektes, soeben durch Kostenanschläge erlitten hatte, wie sie ein Reinhard oder ein London Philharmonic Orchestra bedingten, so wird seine ins Gegenteil umschlagende Reaktion vollkommen glaubhaft. Seinen Mops auf dem Schoße, soll er gefragt haben, ob sich der Orchesterpart Mozartscher Opern durch ein Streichquartett aus Hastings unter Hinzuziehung einer Orgel darstellen lasse.

Fritz Busch war nicht der Mann, der mit seiner Kunst und seiner Person spaßen ließ. Etwas an seinem wunderlichen Besucher muß ihn bestimmt haben, in der skurrilen Schale den ernstesten Kern des Mannes nicht zu verkennen, oder die Unterredung würde ein rasches Ende gefunden haben. Statt dessen setzte Busch, entschlossen keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen, Mr. Christie ein deutliches Entweder-Oder auseinander: Wir machen Kunst, oder wir fangen gar nicht erst an.

So knapp und klar diese Darlegung, so hatte Busch trotzdem den Eindruck, sein Gegenüber, mit geschlossenen Augen in seinen Sessel versunken, sei darüber eingeschlafen.

Als Busch schwieg, öffnete Christie die Augen, ein gewinnendes Lächeln belebte sein bis dahin starres Gesicht, und er sagte: „Gut, ich danke Ihnen ... Ich werde mir das überlegen.“ Er flog mit Tuppy nach England zurück und hinterließ Busch unter dem Eindruck, aus dieser Sache werde nichts werden. Einige Tage lang sah er sie für erledigt an. Jedoch nur Tuppy hatte geschlafen. Christie hatte sehr gut zugehört und nachgedacht. Aus der Begegnung wurde nun endgültig Glyndebourne.

Schon Ende 1933 schrieb die Londoner „Times“: „... Mr. Christie hat das Haus nach modernsten Entwürfen gebaut und mit den neuesten Bühneneinrichtungen und Beleuchtung ausgestattet. Er möchte jedoch das Ganze nicht als die Laune eines reichen Mannes angesehen haben. Seine Absicht ist vielmehr, daß sich die Aufführungen aus dem Ertrag der ersten Festspiele bezahlt machen, so

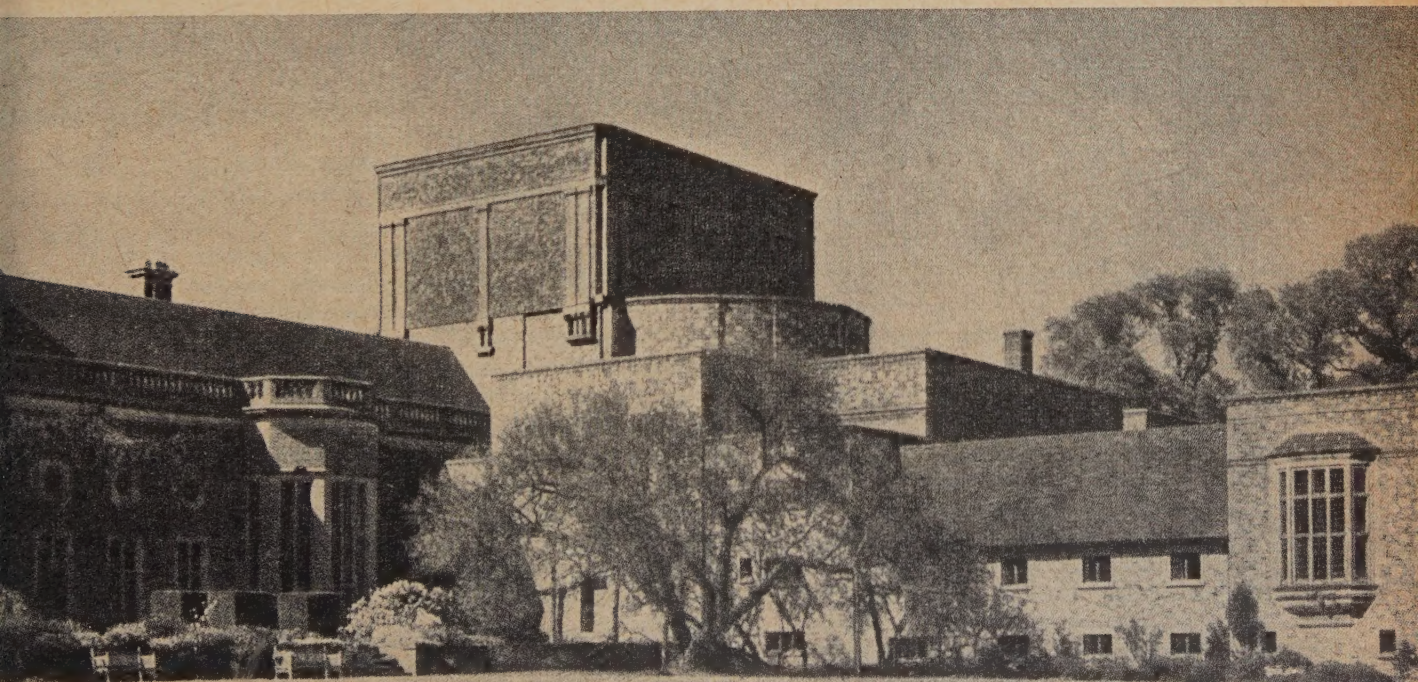
daß der Eintrittspreis, wenn der Zweck erreicht werden soll, kein sehr niedriger sein kann. Seine Absicht ist weniger, die Oper volkstümlich zu machen, als Idealaufführungen auserlesener Werke zu erreichen.“

„Dies Londoner Opernprojekt“, seufzt Fritz Busch in einem Brief an Adolf Busch, „macht mir viel Arbeit, da die Organisation bis ins kleinste, wie ich nun schon merke, von mir getroffen werden muß. Mir fallen zwar diese Dinge ziemlich leicht, aber sie nehmen auch viel Zeit, die ich lieber auf musikalische Dinge verwenden würde.“

Fritz Busch war zum Organisator geboren, wie er zum Dirigenten geboren war. Mochte er unter dem Zeitverlust leiden, den seine Versenkung in die alleinseligmachende Musik erfuhr, so ist es doch ein Teil der echten Dirigentenpersönlichkeit, sich das Wirkungsfeld und alles zu seiner Bebauung Nötige zu schaffen. Erstes Erfordernis ist dabei, die richtigen Mitarbeiter zu finden.

Er holte Carl Ebert (Schüler und Bewunderer Reinhardts, des einzigen Regisseurs, dem er — vermutlich sogar willig — die Vorhänge gelassen hätte). Ihm, wie den meisten der aus Deutschland emigrierten Künstler, hatte das Leben inzwischen hart mitgespielt. 1933 von der gemeinsamen Arbeit in Buenos Aires zurückgekehrt, erwartete Ebert im Hafen von Genua die Bestätigung der von Berlin ausgesprochenen fristlosen Entlassung. Auf der Höhe des Lebens und der großen Regieerfolge fand er im Augenblick keine entsprechende Tätigkeit. „Es ist schon ein toller Zustand!“ schrieb er dem Freunde Fritz Busch. „Wenn alle Stricke reißen, werde ich wohl zu dem Vorschlag greifen, den mir das Zürcher Schauspielhaus macht: wieder zu spielen (Kaiser von Amerika, Tell, etc.). Kein Mensch kann sich vorstellen, wie schwer es mir fällt, mir wieder Schminke ins Gesicht schmieren zu müssen. Aber: Notzeit! Unterkriegen sollen sie mich nicht.“ Für Zürich kam es so zu einem unvergeßlich schönen, angeregten Winter, in dem das Schauspiel, bereits im Besitz einer Reihe hervorragender Mitglieder, überwiegend Emigranten, einen großen Menschendarsteller sein nannte.

Glyndebourne,
alten Hauses
Bühnenhaus
der Künstler-
garderobe



Während einer Konzertreise Fritz Buschs trafen sich die Freunde in Lausanne. Was der hier von Fritz Busch vermittelte Antrag bedeutete: in einem etwa 300 Personen fassenden, noch nicht ganz fertiggestellten Privattheater auf dem Lande in England vierzehn Tage lang Regie zu führen — daß gerade dies ins Große führen würde, ahnte Ebert nicht.

Busch verständigte Christie, daß Ebert ihn in Glyndebourne aufsuchen werde. „Ich habe alle einschlägigen Fragen genau mit ihm besprochen... ich hoffe, Sie werden an ihm menschlich und künstlerisch viel Freude haben.“

„Ein gemeinsamer und sehr tüchtiger Freund von uns beiden wird das Engagement der Sänger in die Hand nehmen“, heißt es zu Frances. „Wir brauchen einen Mitarbeiter, der diese Verhandlungen führt und die Engagements tätigt, und ich kenne keinen Besseren.“

An den so Gerühmten ergeht gleichzeitig der folgende Brief:

„Zürich, 9. Februar 1934.

Lieber Herr Bing . . . Aus beiliegender Notiz ersuchen Sie, daß das englische Opernprojekt verwirklicht wird. . . . So wird Ebert beide Opern inszenieren und Dienstag nach England fahren, um ein paar Tage an Ort und Stelle die Dinge in die Hand zu nehmen. Ich wünsche und hoffe, daß ein Dauerzustand für ihn geschaffen wird und möchte auch Sie daran beteiligen.

In kürzester Zeit müssen nämlich die Sänger durch mich verpflichtet werden. Natürlich kann ich persönlich mich um die Einzelheiten nicht kümmern. Darum schlage ich vor . . . Auch bei einer geringeren Summe dürfte sich die Sache für Sie lohnen, um so mehr, als bei glücklichem Gelingen auch in der Zukunft Arbeit für Sie vorhanden sein wird.“

In diese Tage vielfältigen Vorwärtstreibens einer — wie Busch nun selbst schreibt — „herrlichen Idee“ fällt noch eine große Freude: Toveys Mitteilung, daß Fritz und Adolf Busch zu Ehrendoktoren der Universität Edinburgh ernannt worden sind. Fritz — glücklich über diese Ehrung, „da sie aus einem Lande kommt, dessen saubere Atmosphäre uns besonders lieb ist“ — befürchtet im ersten Augenblick einen freundschaftlichen Scherz des immer dazu aufgelegten Tovey, der ihm jedoch telegraphisch die Mitteilung bestätigt mit dem Bemerkung, er möge sie sich nicht zu Kopfe steigen lassen, „denn auch Haydn war ein britischer Dr. h. c. der Musik“.

Fritz Busch neigt nicht zur Überheblichkeit. „Ich weiß genau, daß sich dieser Zustand bereits nach der Ouvertüre zu ‚Figaros Hochzeit‘ geändert haben wird.“

„Hoffentlich werden wir die Ehre haben, Dich als Engländer zu begrüßen, bei einer dieser happy returns“, schreibt Frances in ihrem Geburtstagsglückwunsch.

Die ersten Schwierigkeiten in der Entstehung Glyndebournes liegen in der Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit der Menschen, die sich mit ihr befassen. Wurzeln menschlicher Leidenschaften beginnen sich in den Untergrund Glyndebournes zu graben; sie werden zu einem dichten Geflecht unter diesem Boden werden, der eine großartige Tat und eine Vielfalt kleinen Menschenwirralls zu tragen bestimmt ist.

Ein neuer Mann — eine Erscheinung mehr unter den mannigfachen, die das junge Unternehmen braucht und die sich dazu drängen — ist mit der nicht leichten Aufgabe betraut, das Orchester zusammenzustellen. Reibung mit Frances ist hier gegeben, denn das Orchester ist ihr Gebiet. Sie kennt alle englischen und viele kontinentale Musiker; tatsächlich dürften wenige sein, über die sie nicht treffende Auskunft geben könnte. Man kann Frances nicht entbehren, aber wenige lieben sie — eine Folge der Rückhaltlosigkeit, mit der sie ihre Sympathien und Antipathien zur Schau trägt. „Ich bin jetzt sehr unbeliebt in Glyndebourne“, bemerkt sie — überwindet aber persönliche Kränkung alsbald über sachlichen Erfolg: „London Symphony engagiert — Dein Brief meisterhaft hat viel geholfen — hurrah. Frances.“ Brieflich erläutert sie das Telegramm dahin, daß „London Symphony ein großes Kontingent ist, von den Streichern haben wir die allerbesten gewählt. Man sagt, es sind einige der besten in London. Die Fagottisten, Trompeter und Pauker sind berühmt“.

Ein Lieblingsgedanke Fritz Buschs, das Busch-Quartett zur Führung der Streicher zu gewinnen, scheiterte an Bestimmungen der Musicians Union. Welch unvergleichlichen Beitrag die Orchesterführung dieser vier in musikalischer Vollendung verschmolzenen Musiker ihr gegeben haben würde, konnten andere Musiker sich vorstellen. John Christie konnte es kaum. Er war ausgesprochener Liebhaber der menschlichen Stimme, gesangsbesessen. Der Faktor, den Busch einkalkulierte, war der Weltruhm des Quartetts. Was nun der fremde Feuerkopf Adolf, von Frances' Enthusiasmus akkompagniert, für die Orchesterbesetzung zu betreiben begann, mag ihm leise unheimlich gewesen sein. Neben ausgezeichneten Engländern tauchten da eine Anzahl kontinentaler Namen auf, die ihm nichts sagten, wie die Geschwister Honegger aus der Schweiz oder Professor Rebner — wie Frances meldete „aus Frankfurt geschmissen, sitzt mit Adolf am ersten Pult“. Erfreulicher als ein alter Emigrant, obwohl feuriger, vorzüglicher Geiger, war für John Christie eine hübsche Italienerin; Gefahr schien zu bestehen, „daß er ihren Namen ebenso groß aufs Plakat druckt wie Adolfs“ — so stichelt Frances bissig — „aber ich möchte keinen Ärger machen“.

Daß John nicht der einzige war, dem ein hübsches Mädchen wohlgefiel, bemerkte sie sofort: „Ich habe mein Herz an sie verloren, aber nicht meinen Kopf, doch ich glaube, Mr. X. hat leider beides verloren.“

Allen Aufruhr zerstreut schließlich die Verweigerung der Arbeitserlaubnis für ausländische Orchestermusiker, um die Glyndebourne bemüht war. Die Trade Unions lehnten die Zulassung ab. Das betraf auch die Mitglieder des Busch-Quartetts, sobald sie als Führer der Streichergruppe eines Orchesters vorgesehen waren.

Fritz Busch mißbilligte im Interesse des Quartetts wie eines enttäuschten Publikums, daß man die Mitwirkung prominenter Künstler angezeigt hatte, ohne vorher des „permits“ sicher zu sein. Er machte zu John Christie kein Hehl daraus, fügte aber dem Brief, den er ihm schrieb, hinzu: „Mein Bruder und ich achten stets die Bestimmungen eines Landes, für dessen Gastfreundschaft wir dankbar sind.“

Selbst für einen englischen Herrensitz bot die Unterbringung so vieler Gäste, wie sie eine Operngruppe darstellt, ihre Probleme. Die Sänger in Hotels einzuquartieren würde, wie Ebert befürchtete, „Bing die bisher kräftig betriebene Lockung mit dem ‚Landschloß‘ benehmen.“ Man ermöglichte es, sämtliche auswärtigen Künstler im Hause aufzunehmen, während die Engländer sich ihre Unterkunft in der Umgebung auf Christies Kosten zu besorgen hatten.

Busch und Ebert waren von vornherein eingeladen gewesen, in Glyndebourne selbst zu wohnen. Zu-



Rudolf Bing,
Fritz Busch,
Carl Ebert

nächst war Busch, der Unabhängigkeit über alles liebte, hierüber mehr bedrückt als erfreut. „Ich gehe persönlich mit dem Gedanken um, mich in die Nähe von Glyndebourne zu flüchten und zu den Proben hinüberzufahren, natürlich auf meine eigenen Kosten, da ich eine furchtbare Angst vor so vielen Menschen auf einem kleinen Fleck habe. Im übrigen werde ich – und bitte das immer wieder allen Beteiligten gegenüber zu betonen – mich nur um die Musik und die Bühne bekümmern und mich keinesfalls auf Streitigkeiten um Geld oder anderes (wer das bessere Stück Seife bekommen hat und wer frische Bettwäsche haben will, usw.) einlassen.“

Die Forderung des Alltags – nicht gerade bis in häusliche Details, wie sie Busch ahnungsvoll umreißt – fällt anfänglich auf die Schultern des „gemeinsamen, sehr tüchtigen Freundes“. Busch kannte ihn aus Berliner Maskenball-Zeiten als

Eberts Mitarbeiter. Nach Eberts Vertreibung aus dem Dritten Reich, das auch Bing als Jude keine Möglichkeiten mehr ließ, war er nach Wien zurückgekehrt und versuchte sich in seinem ursprünglichen Impresarioberuf. Die Zeiten waren schlecht. Busch holte ihn nach Glyndebourne. Bereits im zweiten Jahr wurde aus dem Impresario der Nachfolger des englischen Managers.

Mit dem Augenblick von Bings Einsatz empfindet man die Hand des geborenen Unternehmers. Die Besonderheit dieses sehr gut aussehenden, distinguert wirkenden jungen Menschen (wir nannten ihn bald den „jüdischen Herzog“) ist nicht zu verkennen. Eine außerordentliche Gescheitheit, Klarheit und Besonnenheit zeichnet ihn alsbald vor anderen aus. Daß er unauffällig, scheinbar anspruchslos, seine zu dieser Zeit bedrängte Lage mit Freimut bekennt, ist ein Teil seiner Klugheit. Zu ihr gehört auch die Sparsamkeit seiner Gefühlsäußerungen. Er läßt sich nie hinreißen, wird selten herzlich. Aber sein trockener und schlagender Humor macht ihn unwiderstehlich. Sein Einfluß wächst von selber mit der Zeit, je weniger Aufhebens er von sich macht. Noch ohne bisher einen Fuß nach Glyndebourne gesetzt zu haben – diese Notwendigkeit hat man dort noch nicht eingesehen –, leistet er bereits täglich nervenaufreibende Vorarbeiten durch Zusammenstellung des Ensembles und muß bald hier, bald dort Buschs placet – häufiger das Gegenteil – einholen. „Was soll ich machen, ich kann doch ohne Ihre Information und Genehmigung nichts unternehmen...“ Oft erhält er sie in lakonischer Form: „B. und S. unmöglich, N. unerwünscht, weitersuchen...“

„Bitte geben Sie mir gleich Nachricht, wie Sie über die M. denken“, geht das Alphabet in Bings nächstem Brief weiter. „Ich glaube nur, sie ist furchtbar dick.“

Es ist die Situation der Zeitbedrängnis, die Busch aus den Vorbereitungen der ersten Südamerika-reise so gut kennt, über die nun Bing seufzt: „Im Dezember hätte man ein erstklassiges Ensemble beisammen gehabt. Ende Februar sind die guten Leute für Mai natürlich nicht mehr frei.“

Im Dezember gab es noch kein Glyndebourne. Inzwischen ist es April.

„Mir wird etwas ängstlich, wenn ich an den 28. Mai denke“, gibt Bing zu. „Alfonso gibt es leider keinen mehr. Ich fürchte, wir müssen die Partie streichen.“

Viele Probleme, die Stöße brieflicher Fragen und Antworten erforderten, löst mehr oder weniger der Zufall. Die stimmlich herrliche Fiordiligi, eine Amerikanerin, halb indianischen Blutes, findet Busch in einem Londoner Varieté oder nightclub. Die Gräfin stellte sich ein, nachdem Bing resigniert festgestellt hatte: außer den unzähligen von ihm angehörten Gräfinnen existiere keine weitere mehr. Ungehört und unbesehen läßt man ganz ausnahmsweise schließlich eine junge Finnin nach Glyndebourne kommen, die plötzlich auftaucht. „Sie soll die neue Hoffnung sein“, schrieb Bing, „und bereits ein tolles Geriß.“ Rautawaara, so wird über sie berichtet, sei „eine wirklich bildschöne Person, die eine Art Novotna-Karriere machen könnte“.

Nach schlechter Nachtfahrt wird sie seekrank, mittellos, entwurzelt in ihrer blonden, rührenden Aschenbrödelschönheit eines Morgens an die englische Küste gespült. Fortsetzung folgt im nächsten Heft

Notenschrift in außereuropäischen Kulturen

Welche Bedenken praktischer oder theoretischer Natur man auch der Notenschrift, wie sich diese seit dem Mittelalter in unserer westeuropäischen Kultur entwickelt hat, entgegenbringen kann: unser System mit fünf Notenlinien und unsere Notation darauf durch Bällchen und kleine Kreise, wohl oder nicht versehen mit sog. „Wertstrichen“, ist einzigartig in der Welt. Keine der niedriger entwickelten Kulturen unserer Erde kommt zu Schrift oder Notenschrift: die mündliche Überlieferung ist dort traditionell geworden und das Gedächtnis bildet ein unglaublich geübtes Werkzeug. Und keiner der höher entwickelten Kulturen, die wohl eine Schrift haben, gelang es eine Notenschrift zu entwickeln, die mit der unsrigen gleichwertig war.

Natürlich ist unsere Notenschrift alle Jahrhunderte hindurch ihren Bekämpfern und ihren „would be“-Verbesserern begegnet. Diese gibt es in allen Ländern der westeuropäischen Kultur, und in bezug auf die jüngsten Zeiten sei nur hingewiesen auf das von vielen gerühmte, von anderen bestrittene „Klavarskribo“-System. Selbstverständlich ist unsere Notenschrift nicht ideal; sie soll eine Materie in Zeichen fassen, die an sich ziemlich deutlich sind, während diese Materie selbst so elusiv und so „unantastbar“ ist, daß jeder Versuch, sie durch Schrift festzulegen, an sich schon eine fast unmögliche Aufgabe genannt werden muß.

Trotzdem: wir haben diese Notenschrift, und wenn sie auch nicht alles darstellt, was man in musikalischer Hinsicht redlicherweise verlangen könnte, ist sie doch nach ziemlich geringer Instruktion für zahllos viele Leute, unter denen viele „Liebhaber“, leserlich. Keine einzige außereuropäische und keine einzige primitive Kultur, die ein eigenes System der Musiknotation entworfen haben, können sich mit solchen Leistungen brüsten!

Notationen in weiterem Sinne

Es gibt außereuropäische und primitive Kulturen, die zu einem System der Musiknotation gekommen sind, wenn sich hier auch nicht unmittelbar von einer „Schrift“ reden läßt. Solche Kulturen stellen „musikalische“ Sachen öfters gewissermaßen „sakralen“ und „rituellen“ Sachen gleich. Und in bezug auf diese Dinge zeigen sie eine gewisse Angst: schwierige Zeiten könnten eine Abschwächung des Gedächtnisses mit sich bringen, das die wertvollen, durch Tradition geheiligten Eigentümer der kulturellen Gemeinschaft aufbewahren muß. Denn eine solche Abschwächung könnte zu einer Abschwächung und Verwässerung des sakralen Gesanges selbst führen, wodurch dieser an „Wirkungskraft“ einbüßen könnte. Aus dieser Angst geht innerhalb primitiver Gemeinschaften die Neigung hervor, sakrale und rituelle Musik zu verzeichnen, und die Ethno-Musikologie verschafft uns viele Beispiele der Ergebnisse solcher uralten Gefühle¹.

In ihren allerprimitivsten Äußerungen ist eine solche Musiknotation immer „eine Notation in weiterem Sinne“. Es handelt sich nicht um eine „Schrift“, sondern um eine „Gedächtnis-Notation“. Nötigenfalls ist diese Notation nur mündlich. Man kann bestimmte musikalische Figuren mit Gedankenbildern, die auf auralem Wege überliefert werden, verbinden. Solche auralen Notationen können fortdauernd von dem Lehrer auf den Schüler übergehen. Im Grunde sind sie sehr unvollkommen und für einen Uneingeweihten kaum verständlich. Aber wenn ein Musiker der Karanga-Neger (Rhodesia, Afrika) seinem Schüler die Anweisung erteilt, eine bestimmte Melodie „in dem Mädchen“, in den „Jünglingen“ oder in den „alten Männern“ zu spielen, womit eine Ausführung in der „hohen“, in der „Mittellage“ oder in der „tiefen“ Lage gemeint ist, so ist hier die Rede von einer bewußten, einer umschreibenden, wenigstens bezeichneten Festlegung von Musik zur weiteren Fortdauer der traditionellen Wiedergabe. Es gibt keinen geübten Karanga-Musiker, der diese „Notation“ nicht verstünde²). Und in gleicher Weise läßt sich die musikalische Form, die Aufeinanderfolge von Einzelteilen, in praktischen oder aber sinnbildlichen Bezeichnungen festlegen. Wir könnten bemerken, daß solche Notationsformen bis in viel höher entwickelten Kulturen, sogar bis in unsere westeuropäische Kultur, beibehalten sind. Denn wenn bei uns jemand sagt: „Die Melodie liegt im Baß“, dann weiß jeder, daß er keine Flötenmelodie zu hören bekommt, wenn er auch nicht einsieht, daß das Wort „Baß“ von „bassus“, ist „tief“, hergeleitet worden ist: die Tradition der Wortbedeutung ist hier eine Notation in weiterem Sinne, und wer die Anweisung erhält, sucht seine Melodie im voraus „tief“, nicht „hoch“ oder irgendwo „in der Mitte“.

Pikturale Notationen

Es gibt mehr solcher Notationen in weiterem Sinne. Auf derselben Ebene liegen die pikturalen Musiknotationen, die man ganz besonders bei einigen Indianervölkern vorfindet.

Diese Notationen haben, streng genommen, nichts mit „der Musik“ zu tun, sondern mit dem Ritus oder mit dem Gesangstext eines rituellen Gesanges. In dem Kult der Chippewa-Indianer (Dakota, Vereinigte Staaten), dem sogenannten „Mide“ (Große Medizin), kennt man die „Liedzeichnung“, eine in Röllchen Birkenrinde eingeritzte Vorstellung des „hinter dem Liede liegenden Gedankens“. Dieser Liedgedanke, dargestellt durch die sinnbildlichen Figuren für die Begriffe „Himmel“, „Erde“, „Wasser“, „Hügel“ usw., und erweitert durch Vorstellungen von Menschen, Tieren und Gegenständen, läßt für die „midewiwin“ oder Anhänger dieses Kults an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Läßt man einem Chippewa in irgendeinem Reservat eine „Liedzeichnung“ sehen, welche

anderswo gemacht wurde, dann singt er unverzüglich das Lied, das von dieser Zeichnung dargestellt wird. Läßt man ihm umgekehrt das anderweitig phonographisch gebannte Lied hören, dann zeichnet er tadellos und unverzüglich das dazugehörige Bild. Auch hier also, in weiterem Sinne, Musiknotation, wenn auch auf einem Umweg und auf einen Kult beschränkt³⁾.



Zeichnung" der
ewa-Indianer.
Die Zeichnung
iert folgenden
g: „Ist es das=
ge, das meiner
ähnlich sieht?
Klang meiner
me ist wie aus
" Die Wellen=
s dem Munde
ur bezeichnen
„Stimme“, die
len Linien aus
örper bezeich=
Ausstrahlung
on „Kraft“ =
„Metall“.

diese mit Namen festgelegten Muster) beruht das indo = pakistanische Musiksystem mit seinen „Rāga“ = und „Tāla“ = Mustern⁴⁾, das arabisch = persisch = türkische Musiksystem mit seinem „Maqām“ = und „Iqā‘at“ = Formeln⁵⁾, das javanische mit seinem „Pátet“ = Muster⁶⁾. Wer zu einem indischen Musiker sagt, er solle musizieren nach dem Muster, das „Rāga Bhairāvi“ heißt und das rhythmisch der „Tāla Tintal“ entspricht, kann davon überzeugt sein, daß dieser Musiker eine konkrete Vorstellung der Tonreihe und der rhythmischen Bewegung hat, nach denen er musizieren soll. Und ebenso sind z. B. „Maqām Rast“ und „Pátet Manjoera“ für die arabischen und javanischen Musiker sehr konkrete Begriffe in bezug auf den Melodiebau. Also: die Namengebung ist eine Notationsform, wenn sie auch eine mittelbare, eine Notation in weiterem Sinne ist.

In demselben Sinne sollen bestimmte Bezeichnungen über verschiedenen Psalmen in dem hebräischen Wortlaut des Alten Testaments verstanden werden. Manche dieser Psalmen gehen Wörter voran, deren Bedeutung man noch nicht ganz herausbekommen hat: „nginot“, „hanchilot“, „gittit“ u. a. Ältere Schrifterklärungen haben die Vermutung ausgesprochen, daß diese Wörter sich auf die Namen vergessener Musikinstrumente aus der jüdischen Kultur beziehen, auf Instrumente, auf denen diese Psalmen begleitet werden sollten. Eine jüngere musikologische Untersuchung führt jedoch in der Richtung eines „vergessenen melodischen Musters“, einer bestimmten, zu dem Psalm gehörigen melodischen Formel, welche leider nicht von der jüdischen Tradition aufbewahrt wurde⁷⁾.

*



Zeichnung" der
as. „Das, was
r der Erde ist,
de ich herauf=
Ich bringe es
at.“ Der Kreis
t die Erde vor.
öffnet sich die
wodurch das
orgene an den
Tag kommt.

Nachdem wir erörtert haben, daß außereuropäische und primitive Kulturen sich in musikalischen Angelegenheiten meistens der Musiknotationen in weiterem Sinne bedient haben und noch immer bedienen, so durch Namengebung und Zeichnung, sei sofort festgestellt, daß es in mehreren höher entwickelten außereuropäischen Musiksystemen bestimmte Notationen in engerem Sinne gibt, wenn diese sich auch in keinerlei Hinsicht mit unserem westeuropäischen Notationssystem vergleichen lassen.

Bis jetzt war bei der Notation nicht die Rede von „Schrift“ in des Wortes tatsächlicher Bedeutung. Auch keine Rede von bestimmten Zeichen, welche eine streng musische Bedeutung haben. Solche Zeichen, in Schriftzeichen, Wörtern, Fingergriffen bei Instrumenten usw. verkörperlicht, finden sich in den höher entwickelten außereuropäischen Musiksystemen.

Buchstabenschriften

Es ist dann tatsächlich die Rede von „Schrift als bewußte Festlegung musikalischer Klänge“, aber solches bedeutet noch keine besondere „Notenschrift“. Die zu den betreffenden Kulturen gehörige Buchstabenschrift oder Silbenschrift kommt für die Musiknotation zuerst in Betracht. Die Zeichen für das geschriebene Wort bekommen dann für die Musik eine Nebenbedeutung: das normale Alphabet oder die normalen Silbenzeichen erhalten dabei die Sonderbedeutung von Namen und Tönen,

Notationen durch Namengebung

Zu den Notationen in weiterem Sinne gehören auch die „Notationen durch Namengebung“, denen man in vielen höher entwickelten außereuropäischen Musiksystemen begegnen kann. Namen, die kraft der Tradition stehen für bestimmte musische Muster, sowohl melodische wie rhythmische. Auf solchen Gedächtnis = Notationen (denn solche sind

Rhythmen, Tonkombinationen (sog. „Ligaturen“), Zeitmaßenweisungen usw. Die Tradition bestimmt, daß solche Zeichen, die über oder neben einem Gesangstext vorkommen, nicht als Buchstaben oder als Silben gelesen werden müssen, sondern als musikalische Anweisung. Es ist ein erster Anfang der Notenschrift, und nachher arbeiten die verschiedenen Kulturen dieses Thema in verschiedenartiger Weise aus. Es gibt Musikkulturen, die, um Verwechslungen vorzubeugen, die Buchstabenzeichen der Musiknotation von dem Buchstabenzeichen zur Festlegung des Wortes trennen. So verwendeten z. B. die alten Griechen für bestimmte Musiknotationen neben den Gesangstexten veraltete Buchstabenzeichen, welche der egeisch=enzischen Kultur entstammten⁸⁾. Die Chinesen schritten schon früh zur Verwendung veralteter mongolischer Schriftzeichen zur Bezeichnung des zum Gesangstext gehörigen musikalischen Liedverlaufs. Man beobachtete, daß die Notation der Melodie und des Rhythmus hier noch immer mehr oder weniger sekundär dargestellt wird: der Text des Liedes ist am wichtigsten, die Musikanweisungen werden in der Praxis öfters in kleineren Buchstabenzeichen neben oder über den Gesangstext gestellt: die Tradition soll immer noch „für den Rest“ sorgen! Ein hinzugefügtes Beispiel chinesischer Musiknotation gibt davon ein deutliches Bild⁹⁾.

Einzelton und Bewegung

Solche Buchstabenschriften zu musischen Zwecken beschränken sich nicht auf die Andeutung der einzelnen Tonhöhe. Es finden sich auch bald Sonderzeichen für die Festsetzung der Richtung, in der sich die Melodie bewegt, Zeichen für steigende und sich senkende Motive, Zeichen für auf- und niedergehende Bewegungen. Weiter auch Zeichen für die rhythmische Bewegung, für die Anschlagabtönungen bei Trommeln, Zeichen für die Spieltechnik besonderer Instrumente. Einiges davon läßt sich schon finden im erwähnten chinesischen Beispiel. Die Buchstabenschrift, gegebenenfalls die Silbenschrift, stellt sich in manchen Musikkulturen als unzureichend heraus, und man sucht nach anderen Lösungen für die Notation. Man konstruiert „Wortschriften“ unter Verwendung von Wörtern, die in der normalen Umgangs- und Schriftsprache keine Bedeutung haben. Viele dieser Vorschriften beziehen sich auf die Spielarten bestimmter Instrumente. In Indien entwickelt man eine „Trommelsprache“, ein System von „Schlagnamen“ für das Spiel auf den Trommeln. Die „bols“, ein-, zwei- und dreisilbige Wörter, vertreten je eine bestimmte Anschlagtechnik: „ta“ ist Einzelschlag mit vier Fingern der rechten Hand auf das Trommelfell und dazu gedämpft; „na“ ist dito, aber ungedämpft; „ka“ ist mit der vollen linken Hand; „dhin“ ist mit beiden Händen zusammen usw.¹⁰⁾. Die arabischen Trommelspieler kennen drei primäre Anschlagabtönungen, bezeichnet als „doem“, „tak“ und „ka“ bzw. für die schwere, die leichte und die mittelschwere Betonung¹¹⁾. Indonesische Trommelspieler dagegen kennen fünf primäre Anschlagabtönungen, dargestellt durch die Wörter „deng“, „doeng“, „tak“, „tek“ und „tong“, welche sich in endlosen Kombinationen verwenden lassen und die der Reihe nach bedeuten: (1) Schlag mit vier geschlossenen Fingern auf den Rand des großen Felles der Or-

Beispiel chinesischer Musiknoten. Die großen Silbensymbole, vierspaltig aufgeführt und von oben nach unten und von rechts nach links zu lesen, enthalten den Text des Liedes. Auf beiden Seiten jeder Textspalte Zeichen für die Musiknotation. Rechts der ersten Spalte (im Bild die letzte!) die Melodietöne: das erste Sinnbild ist das A, das zweite und dritte stellen das darüberliegende C dar; danach folgt die Ligatur A—C—A (neben dem 4. Textsymbol); dann die Ligatur G—A und eine Pause (neben dem 5. Textsymbol). Auf der linken Seite der Spalte Zeichen für die Richtung der Melodie: die ersten drei Zeichen weisen auf eine gleichmäßige Bewegung hin, das vierte bezeichnet steigen und wieder fallen, das fünfte weist auf eine melodische Steigerung hin.

chestertrommel, der „Kendang“; (2) Schlag mit drei gespreizten Fingern in der Mitte des großen Trommelfells, wobei die Maus auf dem Fell ruht; (3) Schlag mit geschlossenen Fingern in der Mitte des kleinen Trommelfells; (4) Schlag mit Zeige- oder Mittelfinger auf das große Fell und (5) Schlag mit Zeigefinger auf den Rand des kleinen Fells¹²⁾.

Syllabische Wortschriften zu mehreren Zwecken

In dieser Weise entwickelten sich syllabische Wortschriften zu unterschiedlichen musikalischen Zwecken. Japan kennt eine solche Wortschrift für die Spieler auf seinem klassischen Instrument, der zitherförmigen „Koto“.

„Ka“ ist das Erhöhen des geschlagenen Tones durch Fingerdruck hinter dem Steg; „ké“ ist das einen Augenblick Erhöhen eines geschlagenen Tones, worauf man die Saite wieder nach der ursprünglichen Schwingung zurückkehren läßt; „kaki“ ist zwei nebeneinander liegende Saiten schnell hintereinander mit demselben Finger schlagen usw.¹³⁾ Manchmal kommen diese syllabischen Notationen auch im Zusammenhang mit anderen Notationssystemen vor, deren sich die außereuropäische (und früher auch die europäische) Musik bedient, nämlich im Zusammenhang mit der sog. „Tabulaturenschrift“.

Richtungsschrift und Griffschrift

Die „Tabulatur“ ist eine „Griffschrift“, eine visuelle Darstellung des Klangs, veranschaulicht durch eine geschriebene Darstellung des Fingersatzes auf Saiten- und Blasinstrumenten. Die Saitenzahl eines Saiteninstrumentes, kombiniert mit der Zahl der „Bünde“ oder „Frette“ auf dessen Halse, bildet eine graphische Figur, in welcher sich der Fingersatz bezeichnen läßt. Die Zahl der Fingerlöcher eines Blasinstrumentes bildet eine Reihe Stützpunkte für die Finger, welche in offenem Zustande (also ohne daß die Finger darauf ruhen) wie auch in geschlossenem Zustande (mit zudeckenden Fingern) dargestellt werden kann. Punkte in der graphischen Figur von Saiten und Bündeln, offene und geschlossene Löcher im Körper des Blasinstrumentes, bezeichnen den Fingersatz und also, mittelbar, den erzeugten Ton auf dem Instrument. In den chinesisch-japanischen und in den arabisch-persischen Musikkulturen haben sich solche Griffschriften entwickelt. Sie lebten sogar in unserer spätmittelalterlichen und frühbarocken westeuropäischen Musik weiter, insbesondere bei Saiten- und Tastinstrumenten; die „Lautentabulaturen“ von 1500 bis 1700 sind hinlänglich bekannt, und sogar heutzutage ist ein Notationssystem wie das schon vorhergenannte „Klavarskribo“ tatsächlich nichts anderes als eine Griffschrift.

Eine „Richtungsschrift“ ist eine Bezeichnung der melodischen Richtung mittels besonderer (Buchstaben) Zeichen, wie sie sich z. B. in der chinesischen Musiknotation findet, wo es Buchstabenzeichen gibt für eine sich auf gleicher Tonebene bewegend, steigende oder niedergehende Melodie. Im alten Europa entwickelte sich dieses System zu der „Neumenschrift“, wobei die melodische Bewegung durch eine „graphische Darstellung“ angedeutet wurde. Nach Guido von Arezzos Erfindung der europäischen Notenschrift und deren Verbreitung zwischen dem 10. und dem 12. Jahrhundert kam diese Namenschrift in Europa außer Gebrauch: sie war letzten Endes wenig zuverlässig, weil sie nicht die wirkliche Tonhöhe, sondern ausschließlich die Richtung der melodischen Bewegung darstellte und im übrigen doch wieder auf die mündliche Tradition zurückgreifen mußte¹⁴⁾.

*

Alle im Vorhergehenden behandelten Systeme der Musiknotation in außereuropäischen Kulturen sind sehr alt. Dieses trifft sowohl für die Notation des Einzeltons durch ein Zeichen (Buchstaben), für die Silbennotation, die Richtungsnotation wie für die Griffschrift zu. China kannte diese Formen

schon zu Anfang unserer Zeitrechnung. Eine noch wieder andere Form der außereuropäischen Musiknotation war schon eher im indo-pakistanischen und semitischen Lande bekannt, die sog. „Gruppennotation“. Dagegen ist eine Silbennotation, wie sie auf der Insel Bali üblich ist, viel jünger. Man notiert und benennt dann die fünf (Haupt-) Töne der „Slendro“- und „Pelog“-Tonreihen mit den Silben „Dang“, „Ding“, „Dung“, „Deng“ und „Dong“: ein Notationssystem, das aus dem 16. Jahrhundert stammt, als hindu-javanische Fürsten infolge islamitischen Eindringens in die Insel Java nach dem Nachbarland entflohen. In Bali dachten sie sich eine Musiknotation aus, um ihre von der Tradition geheiligte Musik in dem neuen Lande und in bedrängten Zeiten vor dem Untergang zu schützen. Auch hier also, zu einem solchen, späten Zeitpunkt in der Geschichte der Menschheit, noch immer die im Anfang dieser Auseinandersetzung bezeichnete Angst vor Verwässerung und Abschwächung, welche aller Wahrscheinlichkeit nach der erste Anlaß zum Entwurf der Musiknotationen war!¹⁵⁾

Gruppennotationen aus dem Altertum

Die vermutlich älteste Form der Musiknotation in den höher entwickelten außereuropäischen Kulturen ist die Gruppennotation“, welche eine Kombination der Begriffe Silbennotation und Richtungsnotation bildet. Sie kombiniert den Gedanken an eine melodische Bewegung mit dem Gedanken an das Festlegen der genauen Tonhöhen innerhalb dieser Bewegung, und sie hat sich insbesondere in den Ländern entwickelt, wo die Musik einen ausgesprochenen Vokalcharakter hat, Musik, welche sich in „Melismen“ erging, d. h. in gesangtextlichen Silben, die auf Gruppen aufeinanderfolgender Töne gesungen werden (man denke z. B. an die Praxis des gregorianischen Gesanges), wodurch Textwörter sich über manchmal lange Reihen aufeinanderfolgender Töne ausdehnen. In ihren unterschiedlichen Äußerungsformen erscheint diese Notation (in der Gestalt von „Wörtern“ oder „Syllaben“) über, zwischen oder neben den notierten Gesangstexten. In den vedischen Büchern sieht man diese Gruppennotation als syllabische Bezeichnung mitten in den Gesangstextzeilen: es sind hier im ganzen 280 solcher Melodiesyllaben bekannt, und wir wissen auch deren Bedeutung. „Ta“ ist der vierte Ton einer sinkenden Tonreihe, „Na“ erfordert die Verbindung des ersten und des zweiten Tones in einer „Ligatur“, oder aber einer flüssigen Verbindung; „Cho“ erfordert eine gebundene Aufeinanderfolge des zweiten, dritten und vierten Tones der Tonreihe usw.¹⁶⁾.

Vielleicht findet sich die älteste Form einer solchen Gruppennotation auf einer babylonischen Tafel aus dem zweiten Jahrtausend vor Christus, auf der im Summerischen und im Semitischen die babylonische Fassung der Schöpfungsgeschichte geschrieben steht¹⁷⁾. Am Rande erscheinen 60 Zeichen in Keilschrift, welche sich auf Grund von Vergleichen mit Silbennotationen, die von alten koptischen (ägyptischen) Kirchengesängen herrühren, als musikalische Gruppennotationen deuten lassen. Es besteht hier keine Gewißheit, aber die syllabische Ähnlichkeit dieser einsilbigen Zeichen mit den von Villoteau¹⁸⁾ und später von Zotenberg¹⁹⁾ aus dem Munde ägyptisch-koptischer

Priester aufgezeichneten Syllaben ist auffallend. Einige Beispiele dieser koptischen Musiknotation, die jedoch nicht am Rande, sondern über dem Gesangstext steht: „se“ ist der fallende, halbe Tonschritt; „ka“ ist derselbe steigend; „wa“ ist die fallende Reihe von drei Tönen, die zusammen eine kleine Terz umspannen; „we“ bildet die steigende Quarte usw.

Masorethische Notationen der jüdischen Tradition

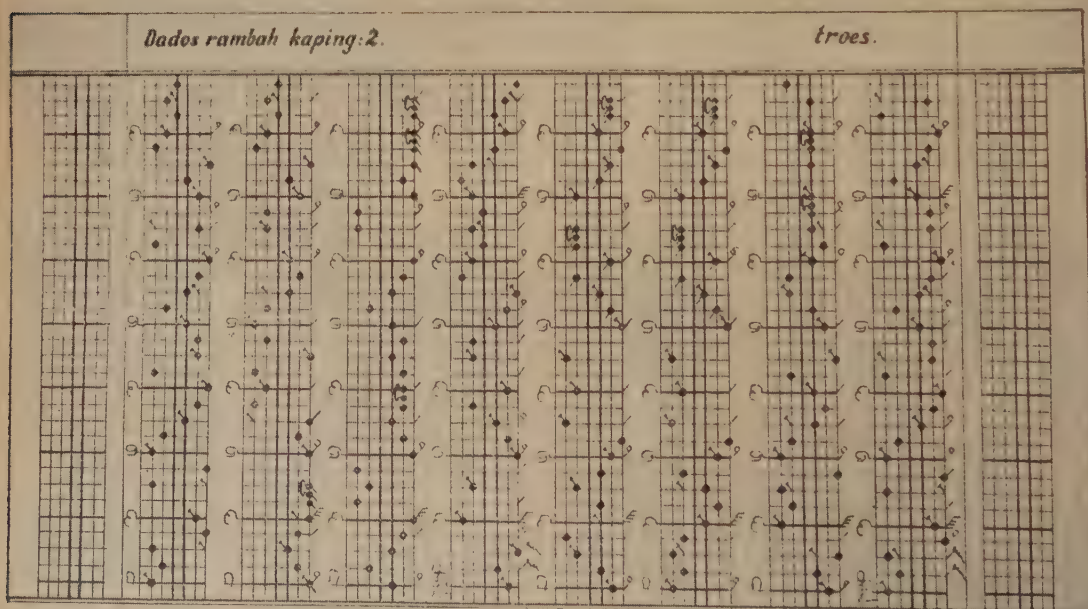
Ein gleiches System vertraten auch die babylonischen Juden, als das jüdische Volk im Anfang unserer Zeitrechnung in Bedrängnis geriet und die Verteidiger der jüdischen Tradition, die Masorethen, die nach ihnen benannten „masorethischen Zeichen“ über den Texten der jüdischen Schriften, Verse und liturgischen Gesänge anbrachten. Diese Zeichen (wiederum aus der Angst geboren, daß bedrängte Zeiten und Verbannung eine Verwässerung des Kulturbesitzes mit sich bringen könnten!) enthalten nicht nur Klangbezeichnungen für die Vokale im gesprochenen Worte (das Hebräische wurde in alten Zeiten bekanntlich ohne Vokale geschrieben), sondern auch Bezeichnungen für die richtige Inkantation der liturgischen Gesänge. Hier wird die Gruppenschrift wieder zu einer direkten Wortschrift: Töne oder Verbindungen von Tönen (Ligaturen) bekommen hier wieder einen Eigennamen oder einen Beinamen, meistens von schon bestehenden und mündlich überlieferten Bezeichnungen melodischer Figuren hergeleitet: „Qadma“ (der Vorhergehende) bezeichnet eine steigende Quarte, „Tvir“ (der Gebrochene) eine fließende melodische Verzierung innerhalb des Tonabstandes der Terz; „Jetiv“ (der Bleibende) steht für eine waagerechte und „Zaqaf“ (der Hebende) für eine ansteigende melodische Bewegung. Die „masorethischen Zeichen“ setzten sich aus den Anfangsbuchstaben dieser Namen zusammen, und erst später wurden diese Zeichen von den sog. palästinischen oder „tiberischen“ Klammern, Punkten und Strichen über und unter dem Gesangstext ersetzt, genau wie die Vokalbezeichnung im heutigen Hebräischen²⁰).

Notationen im europäischen Sinne

Eine wirkliche Notenschrift, die ausschließlich mit dazu besonders entworfenen Zeichen zu Werke geht und die sich auch von dem Laien verhältnismäßig einfach verstehen läßt, wie unsere europäische Notenschrift, findet sich in keiner alten Musikkulturen. Erst in den jüngsten Zeiten fangen außereuropäische Musikkulturen an, eine solche Schrift zu verwenden. Fast immer verwendet man dann, unter Benutzung ergänzender Zeichen oder des ergänzenden, beschreibenden Wortes, die europäische Notenschrift. Ausnahmen in dieser Hinsicht findet man seit dem Anfang unseres Jahrhunderts in Indonesien (offenbar unter dem Einfluß der niederländischen Pflege der Musikwissenschaften). Hier entwarfen inländische Musiker wirkliche Notenschriften zur Festlegung der entwickelten heimischen Musik! Eins der zweckmäßigsten und vollkommensten dieser Systeme ist die fürstentümliche „karierte Schrift“, welche die Musik der Gamelankompositionen auf senkrechten Notenlinien festlegt: 6 bzw. 7 Linien für die Tongeschlechter „Slendro“ und „Pelog“. Es gibt in diesem System eine waagerechte Einteilung, welche den Takt bezeichnet und sich auf die traditionelle, vierteilige Einteilung der javanischen Musikbewegung gründet. Es gibt auch Sonderzeichen für die Tonhöhen bei dem Anschlag bestimmter Tasteninstrumente und für die verschiedenartigen Trommelschläge, die in dieser Musik eine gewisse führende Stellung einnehmen²¹). Kurz gesagt: eine Notation, welche in bezug auf die Art der Musik, die sie festlegen soll, ebenso ideal genannt werden darf wie die westeuropäische zum Festlegen westeuropäischer Musik...

Oder ebensowenig ideal...

Die Musik lebt letzten Endes nur von dem wirklichen Klang, ebenso wie die Sprache von dem wirklichen Klang lebt. Und man hat noch für keine einzige Sprache der Welt eine tägliche Gebrauchsschrift gefunden, welche alle Schattierungen der gesprochenen Sprache genau darstellt.



Beispiel von „karierte Notenschrift“ aus der Fürstenresidenz Djokjakarta. Die dargestellte Partitur ist die Partitur einer Gamelankomposition, welche ein Musikinstrument des Tongeschlechtes „Pelog“ enthält.

In dem Augenblick, da wir uns dieser Unvollkommenheit des geschriebenen Wortes bewußt werden, erweist es sich als überflüssig, nach dem Idealsystem zum Festlegen musikalischer Klänge zu fragen, welche noch so unendlich mehr variiert sind als die Klänge des gesprochenen Wortes.

Anmerkungen

- 1) Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*; New York 1943.
- 2) Tracy, Hugh: *Chopi Musicians*; London 1948.
- 3) Densmore, Frances: *Chippewa Music*; Bur. f. Am. Ethn., Washington 1913.
- 4) Indo-pakistanisches Musiksystem: z. B.: Fox Strangways, Arthur H.: *The Music of Hindostan*; Oxford 1914.
- 5) Arabisch-türkisches Musiksystem: z. B.: Berner, Alfred: *Studien zur arabischen Musik*; Leipzig 1937.

- 6) Javanisches Musiksystem: z. B.: Kunst, Jaap: *De toonkunst van Java*; Den Haag 1934.
- 7) Sachs: *op. cit.*
- 8) Sachs: *op. cit.*
- 9) Hazedel Levis, John: *Foundation of Chinese Musical Art*; Peiping 1936.
- 10) Fox Strangways: *op. cit.*
- 11) Berner: *op. cit.*
- 12) Kunst: *op. cit.*
- 13) Trefzger, Heinz: *Das Musikleben der Tang-Zeit*; in *Sinica* XIII, 1938.
- 14) Für Neumen und Tabulaturen: Wagner, Peter: *Neumenkunde*; Leipzig 1912.
- 15) Kunst, Jaap u. C. J. A. Kunst – Van Wely: *De toonkunst van Bali*; Welte – 1925.
- 16) Simon, R.: *Notationen der vedischen Liederbücher*; Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes XXVII, Wien 1913.
- 17) Galpin, F. W.: *The Music of the Sumerians*; Cambridge 1937.
- 18) u. 19) Zitiert von Sachs: *op. cit.*
- 20) Sachs: *op. cit.*
- 21) Kunst: *op. cit.*

Karl Schumann

Magie und Kalkül

Über die Form in der Musik Carl Orffs

Von der Form in der szenisch-musikalischen Welt Carl Orffs ging erst dann mit Nachdruck die Rede, als man die Form bereits zur Formel erstarrt glaubte: nach der Bekanntschaft mit dem im Dezember 1959 in Stuttgart uraufgeführten „Oedipus der Tyrann“. Die äußerste Konzentration der musikalischen Mittel auf das szenische Geschehen – jene enge Bezogenheit der Klänge auf den Grundton C und die Dominante und Subdominante, gedacht als Klangsymbol für die Ausweglosigkeit des Schicksals – ließ selbst leidenschaftliche Parteigänger Orffs befürchten, das Musikalische werde allmählich zugunsten der Idee des magisch-kultischen Theaters zurückgedrängt, der Szeniker Orff verdränge den Musiker gleichen Namens, und die Klangmagie erstarre zur Klangregie. „Oedipus“ erschien vielen das Produkt eines Versteinerungsprozesses, Zeugnis einer Manier.

Das Verdichten und Verknappen des Musikalischen war zu erwarten gewesen. Seit den „Carmina Burana“ – „Mit den Carmina Burana beginnen meine Gesammelten Werke“ – zieht sich durch das Schaffen Orffs eine Konstante: von Opus zu Opus die musikalische Form zu konzentrieren und immer mehr dem szenischen Vorgang und dem Sinnbildlichen zu unterwerfen. Zwischen der „Antigonae“ von 1949 und dem „Oedipus“ von 1959, den beiden Erneuerungen der Sophokleischen Tragödie, lagen, gleichsam als Intermezzi, einige kleinere Bühnenwerke („Astutuli“, „Osterspiel“), in denen Mimus, Wort und Szene schon ziemlich ausschließlich die Herrschaft über das Musikalische angetreten hatten, wo der Klang hauptsächlich den Worhythmus stützte und die Geste des Darstellers unterstrich. Was im „Oedipus“ abendfüllend zutage trat, kam nicht von ungefähr. Der Primat des Theaters lag fest. Er prägte sich zunehmend deutlicher aus.

Woraus resultiert Carl Orffs mit soviel Konsequenz verfolgte Idee eines Musiktheaters, das die Elemente des Mimischen, Sprachlichen, Tänzerischen, Musikalischen und Bildnerischen als gleichwertige Bestandteile in sich schließt? Auf welchem Boden steht das „Gesamtkunstwerk“ Orffs, da es nicht auf jenem Terrain angesiedelt ist, auf dem der romantische Richard Wagner – den Orff übrigens ausdrücklich verehrt – sein aus einem Sublimierungsprozeß der Oper entstandenes Gesamtkunstwerk errichtete? Welcherart ist die musikalische Form dieser szenischen Idee? Welche musikalischen Prinzipien sind an die Stelle des Leitmotivs getreten, aus dem Wagner den musikalischen Ablauf seiner Musikdramen gewann?

Carl Orff zeigt sich von Anfang an beherrscht von der für ihn charakteristischen Spannung zwischen Vitalität und Intellektualität, zwischen zupackendem, bajuwarischem Sinn fürs Theaterspielen und scharfem, an erlauchten Vorbildern geschultem Kunstverstand, zwischen Magie und Kalkül. Vitale Kraft und selbstkritischer Verstand stehen hier in Wechselwirkung. Die elementare, sinnenhafte Freude am bayerischen „Kummedie-Spielen“ tritt neben die Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie, die Lust an der derb-drastischen Rüpelei neben die Beschwörung renaissancehafter Frühformen des Operntheaters. Die Verbindung von gegensätzlichen Elementen wie der bayerischen Folklore und dem griechischen Schicksalsbegriff erscheint auf den ersten Blick als pittoresk, aber sie wird dem verständlich, der sich mit dem Typ des bayerischen Intellektuellen und Künstlers befaßt hat. Immer wieder begegnet einem in der Geistesgeschichte Bayerns die Figur des Schriftstellers, Gelehrten oder Musikers, in der sich eine manchmal forcierte Bodenständigkeit mit einer wachen Sensibilität in geisti-

gen Fragen vereint: Vielleicht ist dieser Typ ein Produkt der bayerischen Gymnasialbildung, die es seit eh und je verstanden hat, auf eine unnachahmlich herzhafte Weise zwischen Lederhose und Homer zu vermitteln.

Ohne vitalen Impuls wären Orffs „Vertonungen“ Sophokleischer Tragödien — noch dazu in der problemschweren Verdeutschung durch Friedrich Hölderlin — in spröder Gelehrsamkeit verödet, wären Stoffe wie „Die Bernauerin“ oder „Der Mond“ zu bläßlicher Folkloristik ausgeschlagen, hätte ein Märchenspiel wie „Die Kluge“ die Züge hausbackenen Kunstgewerbes angenommen und würden sich die „Trionfi“ als hohles Kostümfest darboten haben. Man muß sich klarmachen, wohin Orffs Vorliebe für antike und historische Sujets, für das Märchenhafte, den Dialekt, die repräsentativ-ausladenden Formen der Renaissance und für die Verse des griechisch-römischen Altertums geführt haben würde, stützte sie sich nicht auf eine ebenso eigenwillige wie männlich ungebrochene Vitalität. Wir hätten das unerquickliche und langweilige Schauspiel zu überstehen gehabt, wie ein bläßlicher und ins Theater vernarrter Historiker abwechselnd die Toga und die Lederhose trägt und mit Akribie Stilelemente von einst zusammenkleistert.

Primitivismus?

Andererseits würde ein Fehlen des formenden, überlegenden Kunstverständes Carl Orff unfehlbar unter die „Primitivisten“ eingereiht haben, unter die Verfechter lärmender Motorik, simpler Repetitionstechnik, stumpfer Harmonik und braver Liedchen-Melodik. Es wäre eine Kraftäußerung um ihrer selbst willen gewesen, ohne Sinn und Ziel. Es gibt „primitivistische“ Elemente in Orffs Formenwelt, doch sie werden von einem zusammenfassenden Kunstverstand dirigiert und in wohlweiser Absicht dosiert. Man braucht nur die Repetition als eines der wesentlichsten Musikelemente Orffs im Auge zu behalten; ganze Kompositionen, wie die „Intrata“ (nach William Byrd) oder das Orchestervorspiel zur „Bernauerin“, erheben die Repetition zum gestaltenden Prinzip. Auch die Ostinato-Praktik hat einen „primitivistischen“ Zug, nämlich die magisch-beschwörende Wirkung. Doch das Ostinato gehört zu den unverdächtigen musikalischen Mitteln. Wie oft und wie „magisch“ verwendet es Bruckner, von dessen „Te Deum“ beispielsweise Wege zu Strawinskys sakralen Kompositionen und zum frühen Orff führen, denen noch nicht genügend nachgegangen worden ist, weil sich die Bruckner-Philologie im Monographischen erschöpft und nicht willens ist, ihrem Gegenstand andere Beziehungen als jene zu Wagner und Beethoven zuzubilligen.

„Primitivistisch“ könnte man Orffs Harmonik nennen, weil sie sich im wesentlichen einer durchgehenden Diatonik verschrieben hat und an der Chromatik vorbeigeht, die vom 19. Jahrhundert zum Ausdrucksmittel seelischer Differenziertheit erhoben worden war. Wo Orff das Chroma verwendet — etwa in Passagen des Kreon in der „Antigone“ —, untermalt es einen Ausbruch der Leidenschaften, eine Äußerung des Schmerzes oder der Klage; niemals ist es farbgebendes Element wie etwa im Impressionismus. Primitivismus ließe sich ferner noch Carl Orffs sprichwörtlicher Vor-

liebe für das Schlagzeug nachsagen. Über die Militärmusik, den Jazz und die exotischen Musikpraktiken haftete dem Schlagzeug immer das Odium der lautstarken Simplizität an. Orff führte es von einer unterstreichenden zu einer beschwörenden Wirkung, vom akzidentellen Charakter zu einem substantiellen Wert. „Primitivistisch“ hört sich bei oberflächlichem Lauschen auch das Altertümelnd-Bajuwarische seiner Sprachbildung an, jenes mittelalterlich-derbe Auftrumpfen mit einem würzigen Wortschatz, das breite Behagen an den satten Farben der Mundart, die Freude am Wortspiel und der Spaß an der Rüpelei.

Im „Primitivistischen“ hat Orff Vorläufer gehabt: den Strawinsky des „Sacre du Printemps“, den Motoriker Prokofieff, ja sogar Werner Egk in Partien des frühen Oratoriums „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“, das lange vor den „Carmina Burana“ entstanden ist. Das „Primitivistische“ knüpft an die Bedeutung an, die Rhythmus und Wort, Klang und Laut für den Primitiven haben, wobei unter „Primitiven“ die noch nicht von europäischer Zivilisation berührten Völker verstanden wurden. Ihnen galt weiterhin der Rhythmus, das rhythmisch deklamierte und wiederholte Wort, der Klang des Schlagzeugs und der Laut der Gesangsstimme als etwas Beschwörendes, Magisches, Kultisches. Vor allem in der Repetition von Wörtern und von Tonfloskeln (Ostinati) liegt etwas Suggestiv-Beschwörendes, ein Pendant zu den Zaubersprüchen, die — wie schon Mephistopheles dem Faust zu verstehen gibt — dreimal gesagt werden müssen, um ihre Kraft zu betätigen.

*

Genug der Elemente, die sich in Carl Orffs Werk vermischen und zu fruchtbaren Spannungen führen. Es erhebt sich die Frage, welches Prinzip waltet, die divergierenden Züge in eins zu fassen, Vitalität und Intellektualität, „Primitivismus“ und Kunstverstand, Magie und Kalkül zu versöhnen. Dieses Prinzip ist, wie könnte es bei einem Humanisten wie Orff auch anders sein, der antiken Kunst- und Lebensauffassung entnommen. Es heißt: das Maß. Das Maß gehört in den ethischen wie in den ästhetischen Bereich. Um das rechte Maß kreist ein großer Teil der ethischen Vorschriften des Altertums, im Prinzip des Maßes ist aber auch die ästhetische Form verankert. Eine starke Beziehung zum Ideal des rechten Maßes kennen nur dynamische Naturen, explosive Charaktere, vulkanische Persönlichkeiten. Das jähe und aufbrausende bajuwarische Naturell — Orff porträtierte es in den selbstzerstörerischen Zornausbrüchen und wilden Hitzköpfigkeiten des Herzogs Albrecht aus der „Bernauerin“ — bedarf der überlegenen Zügelung, der eindämmenden Gegenwirkung, der klugen Lenkung. Das Maß, beziehungsweise die Form, bewirkt erst, daß die vitalen Antriebe sich einordnen, und daß das „Primitivistische“ Wert, Sinn und Bestand erhält.

Die Form im Theater Carl Orffs beruht auf dem Maßhalten. Noch in der Ekstase herrscht Ökonomie, in der kultischen, bis zum Lustschrei zugespitzten Hochzeits-Szene des „Trionfo di Afrodite“, in den Chor-Ausbrüchen der Sophokles- Tragödien, im wilden Gezeifer der Hexen aus der „Bernauerin“, im rabiatischen Sauf-Cantus der „Carmina Burana“. Maß und Form sind etwas, das erarbeitet sein will. Aus der Verpflichtung dem

Maß gegenüber ergibt sich Orffs bedächtiges, langsames Arbeitstempo. Sein Arbeitsrhythmus — in aller Frühe aufstehen, wenn die Bohémiens erst zu Bett gehen; hundertmal skizzieren, erproben, verwerfen, destillieren, korrigieren und streichen; große Atempausen zwischen marksteinhafte Werke einzulegen — entspricht der Sorgfalt eines „gestandenen Mannes“, wie man in Bayern den Reifen, Überlegten nennt, den Mann, der weiß, was er will und worauf es ankommt. Dem Gefühl, der Form verpflichtet zu sein, entspricht ferner die wohlüberlegte, späte Reife des Szenikers Carl Orff. Orff ist einer der seltenen „Spätlinge“ im musikalischen Bereich. Er war fast ein Vierziger, als er mit den „Carmina Burana“ endlich die eigene Tonsprache traf, die ihm vorschwebte, an die er sich über die Versuche des „Schulwerks“ herantastete, die er in frühen Monteverdi-Bearbeitungen erprobte und in mühsamer Arbeit in seinem Schlagzeug-Laboratorium erarbeitete. Dieser gezügelte Ernst, sich erst auf der Höhe der Mannesjahre und als Fertiger zu äußern, hat etwas Römisch-Antikisches, etwas „Klassisches“, jedenfalls strikt Anti-Romantisches. Man fühlt sich an die Ideale erinnert, die dem römischen „vir probus“ vorschwebten, wie ihn die antiken Schriftsteller schilderten. Das Werk als reifes Produkt eines Ausgereiften zu verstehen — das ist ein antikischer Zug.

Die Bausteine der Orffschen Form

Das Formproblem bei Carl Orff wurde von der monographischen Literatur wiederholt gestreift, aber nur gelegentlich gründlicher angegangen. Bruno Stäblein¹⁾ und Wilhelm Keller²⁾ beschäftigen sich hauptsächlich mit dem tonal gefügten Großaufbau der „Antigonae“, teilweise auch mit der harmonischen Analyse der „Klugen“ oder der Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum“. Die Hinweise auf die formalen Elemente, auf die Liedtypen, die Arien, die Symmetrie der Chorsätze liegen verstreut über die gesamte Orff-Literatur. Die einzige zusammenfassende, musikwissenschaftliche Analyse der Form in der Musik Carl Orffs ist wenig bekanntgeworden, teils weil sie sich wegen ihres wissenschaftlichen Vokabulars nicht jedermann erschließt, teils weil das Interesse an den Formzusammenhängen in den Werken Orffs noch nicht genügend geweckt war. Von der Form bei Orff zu sprechen, ruft immer noch bei vielen Musikern und Musik Kennern ein Kopfschütteln hervor; spezifisch dem Theater zugewandte Komponisten geraten meist in den Ruf, ganz dem szenischen Effekt zugewandt zu sein und der eigentlich musikalischen Struktur wenig oder nur flüchtiges Augenmerk zuzuwenden.

Die erste und einzige Deutung des Formproblems bei Orff ist eine Dissertation von Ingeborg Kiekert³⁾. Abgesehen davon, daß diese Arbeit das oftmals vergeblich aufgestellte Postulat eines „wissenschaftlichen Fortschritts“ erfüllt, durchleuchtet sie die musikalisch-formalen Zusammenhänge in den Bühnenwerken Orffs mit bewundernswerter Genauigkeit und erschüttert die herkömmliche Meinung, Orff sei „nur“ Szeniker, weil er primär Szeniker ist.

Als formbildende Elemente werden in erster Linie Melodik, Rhythmus und Klang untersucht. Die Melodik erscheint aufgeteilt in „logogene Melo-

dik“, das heißt in Melodien vom wortgezeugten Typus wie etwa in den großen Rezitativen der Sophokles-„Vertonungen“; ferner in „pathogene Melodik“, die dort einsetzt, wo dem sprachlichen Ausdrucksvermögen Grenzen gesetzt sind und wo ein bis zum Rauschhaften gesteigerter, weit über das Wort hinauswachsender Ausdruck anhebt (Urtypen pathogener Melodik: Melisma der Gregorianik, Jodler der Volksmusik); schließlich in „orchegene Melodik“, für die nicht das Wort bestimmend ist, sondern die den Tanz oder die rhythmisierte Bewegung überhaupt zum Ausgangspunkt nimmt. „Logogene“ und „pathogene“ Melodik findet sich hauptsächlich in den Tragödien „Antigonae“ und „Oedipus“; die „orchegene“ Melodik trifft man häufiger in jenen Werken an, in denen Orff die bayerische Folklore, die Tanzweise und das Tanzlied stilisierend einführt, etwa in Abschnitten der „Carmina Burana“ oder in „Der Mond“.

Mit dem Rhythmus verhält es sich ähnlich. Es wird ein „logogener Rhythmus“ festgestellt, der an die Beachtung des Wortakzents und des Wortsinnes gebunden ist. Ein „orchegener Rhythmus“ entstammt naturgemäß den Tanzformen der für Orff wesentlichen bayerischen Folklore. Der bayerische „Zweifache“ herrscht vor in den instrumentalen Tänzen der „Carmina Burana“ — sie gründen sich ja auf die Lieder der Benediktbeurer Handschrift — wie in denen des „Mondes“. Wenn die Tanzformen keinen folkloristischen Einschlag haben, stehen sie dem kultischen Tanze nahe, und als Formprinzip des kultischen Tanzes verwendet Orff das Ostinato, das durch sein Prinzip der Wiederholung die Steigerung des Tanzes bis zur Ekstase ermöglicht. Das Ostinato-Prinzip herrscht in „Trionfo di Afrodite“ vor, weil ja dort das ganze Geschehen des „concerto scenico“ auf die große, allgemeine Verherrlichung des Eros als Lebens- und Schicksalsmacht hinzielt, weil dem Aufbau ein einziges Crescendo bis zum Erscheinen der Göttin Aphrodite zugrunde liegt. Das Ostinato kann sich bei Orff auf die ständige Wiederholung eines Akkordes, ja eines Tones beschränken und melodische Bewegung ganz ausschließen. Die geballte Kraft des Ostinato geht dann vom Rhythmus aus. Gegenpol ist das rhythmische Wort. Es dominiert in Werken, in denen Melodik und Harmonik eine untergeordnete Rolle spielen. Das Wort wird rhythmisiert gesprochen und meist nur vom Schlagzeug begleitet, wie in den „Astutuli“, in der Hexenszene der „Bernauerin“, in kurzen Passagen der „Klugen“ wie der „Trionfi“. Gesungenes und rhythmisiert gesprochenes Wort können gelegentlich unvermittelt einander gegenübergestellt werden, wobei die melodische Phrase eben dadurch, daß sie melodisch angelegt wurde, einen besonders bedeutungsvollen Akzent erhält. In „Oedipus der Tyrann“ geht Orff so weit, dem rhythmisierten und dem melodisch ausgezierten Wort das schlankweg gesprochene Wort an die Seite zu stellen. Dies ist ein Mittel des Theaterpraktikers, der Partien von rascher, dramatischer Zuspitzung und flinkem Wortgefecht — Stichomythien im Sinne der traditionellen Dramaturgie — besonders herausgehoben sehen möchte.

Die Synthese von Wort und Ton bewirkt Carl Orff auf andere Weise als der um einen Konservations-ton in der Oper bemühte, um ein veredeltes Par-

lando ringende Richard Strauss, auf andere Art auch als die impressionistischen Vertoner differenzierter Lyrik und psychologisch zugespitzter Dramen, ganz zu schweigen von dem Übersteigern des Sprechtons bei Alban Berg. Das Wort und der Ton haben für Orff eine gemeinsame Wurzel: das Magische. Ihm geht es nicht darum, mit der Musik dem Wort zu folgen und sich ihm anzulehnen; er illustriert auch nicht die Gehalte, die das Wort ausdrückt; er sucht den „Urlaut“, in dem sich ein Affekt kundtut.

Über die Funktion des Klanges im Werke Carl Orffs ist schon viel gesagt worden. Es hieße Altbekanntes wiederholen, verwies man auf die Wandlung der Instrumentation vom Orchester der Jahrhundertwende mit seiner psychologisierenden Tendenz der Instrumentalfarben zum Klangapparat Carl Orffs mit seinem Prinzip der Schichtung des Blockartigen und Statischen. Das romantische Ideal des Mischklanges wurde durch das moderne Ideal des aufgespaltenen Klanges abgelöst. Nur selten wird noch der ganze Klangapparat in Bewegung gesetzt, in der Hauptsache werden verschiedenartige Klangregister einander gegenübergestellt. Am sinnfälligsten zeigt sich die neue Orchestrierungspraxis in den „Catulli Carmina“ von 1943, wo ein Instrumentarium von vier Klavieren und Schlagzeug sich mit dem streckenweise sogar a cappella geführten Chor zusammenfindet. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, welche Rangordnung denn unter den Form-Kategorien im Werke Carl Orffs herrscht. Gewiß ist, daß nicht Harmonik und Melodik an oberster Stelle stehen, wie etwa in der Romantik, wie bei Wagner, wie bei allen Musikern, die den individuellen, differenzierten Ausdruck anstreben. Orff verkündet ein „Zurück zum Ursprünglichen!“, eine Wertschätzung des Allgemeingültigen, eine Bevorzugung des Typischen vor dem Individuellen. Rhythmus und Klang stehen darum in der Hierarchie der Formenwerte am höchsten; der Rhythmus, weil er als das entwicklungsgeschichtlich früheste Element dem Ursprünglichen am nächsten benachbart ist und weil ihm die stärkste magische Kraft eignet, der Klang, weil er der sinnfälligste Träger für Kontrastwirkungen bleibt und weil ihm etwas Geheimnisvolles, Irrationales innewohnt. Damit sei nicht behauptet, dem Melodiker Orff komme geringe Bedeutung zu. Gerade Orff hat Entscheidendes dazu beigetragen, das melodische Empfinden neu zu schärfen, die Melodie nach klargefügten Strukturprinzipien statt nach den schweifenden Linien der „ewigen Melodie“ zu bauen und überhaupt die Schlagkraft des Melodischen in ihre Rechte zu setzen. Harmonisch hat Orff die Tragfähigkeit der anderwärts längst aufgegebenen Tonalität erprobt und sie durchaus für geeignet befunden, Medium einer Tonsprache zu sein, die alles andere ist als retrospektiv im gängigen Sinne. Wenn er die Diatonik bevorzugt, sich bei den Kirchentonarten und bei der Pentatonik Anregungen holt, so tut er dies um des vielbesagten Ursprünglichen willen. Nach der Bevorzugung der Chromatik durch die psychologisierende Romantik bot sich die Diatonik von vornherein als harmonischer Träger einer antiromantischen Tendenz an. Diatonische Fortschreibung ist ähnlich ein Symbol des Einfachen, wie chromatische Bewegung das Merkmal des Differenzierten und des Individualisierenden ist.

Die formale Anlage von Bühnenwerken und szenischen Kantaten

Die Synthese von Wort und Ton bleibt für Orff stets das oberste Ziel. Zur Verwirklichung dieses Zieles wird die Musik auf ihre Autonomie verzichten müssen, allerdings ohne formale Strukturierung aufzugeben. Ungeformte Musik wäre keine Musik mehr. Wenn die Musik auf ihre Autonomie verzichtet, so besagt das, daß sie nicht herrscht wie etwa in der traditionellen Oper, sondern daß sie sich einem übergeordneten Prinzip — eben der Vision eines szenischen Ingesamt der Künste — unterwirft, jedoch in ihrem Bereich weiter den notwendigen Regeln der Form gehorcht. Sie bietet sich als Teil eines Ganzen dar, aber als in sich geformter Teil der sich sogar so weit verselbständigen kann, daß es Brauch werden konnte, ursprünglich szenisch entworfene Kantaten Orffs, wie „Carmina Burana“, „Catulli Carmina“ oder „Trionfo di Afrodite“, konzertant aufzuführen, ohne daß diese gleichsam isolierte Musik deswegen hinfällig wirkte. Nur in den ausgesprochenen Bühnenwerken, wie der „Bernauerin“, der „Klugen“, dem „Mond“, der „Antigonae“ oder dem „Oedipus“, fügt sich die Musik so unauflöslich in das gesamte Bühnenwerk ein, daß sich kein Teil daraus konzertant entnehmen läßt, ohne befremdend und schier unverständlich zu klingen. Hingewiesen sei auf die tonalen Bauprinzipien etwa der „Antigonae“ oder des „Oedipus“; ein tonaler Bezugspunkt beherrscht den rezitativischen und chorischen Aufbau einer Szene oder eines ganzen Akts. Im „Oedipus“ wurde dieser Bezug auf tonale Grundformeln so deutlich, daß er Orff den Vorwurf einer gewissen Manier einbrachte, den Verdacht, er enge die Bedeutung des Musikalischen zugunsten der szenischen Geschlossenheit allzu weitgehend ein. Es liegt auf der Hand, daß Orffs Formensprache in ihrer ausgeklügelten Einfachheit, in ihrer generalisierenden Tendenz und ihrer lapidaren Knappheit leichter die Kennzeichen eines gewissen Manierismus annehmen kann, als das etwa eine Musik tut, deren Gesicht nie sonderlich konturiert geprägt gewesen war.

Die szenischen Kantaten, weniger streng durch einen Handlungszusammenhang bestimmt als die abendfüllenden Bühnenwerke, neigen von vornherein zu einer natürlichen Gliederung in Chor- und Sololieder, weswegen die Liedform zum Ausgangspunkt der Betrachtung ihrer formalen Struktur gemacht werden darf. In den „Carmina Burana“ überwiegt das Strophenlied. Zwei Haupttypen zeichnen sich sogleich ab: der Litanei-Typus und der Sequenz-Typus. Der Litanei-Typus beruht auf der Aneinanderreihung von gleichen, jeweils einer Verszeile entsprechenden Melodiebögen. Der Sequenz-Typus wird charakterisiert durch die fortschreitende Wiederholung, also durch die Aneinanderreihung verschiedener, doch jeweils wiederholter Melodie-Abschnitte. Die Liedformen der „Carmina Burana“ lassen sich auf mittelalterliche Formtypen zurückführen; da die Lyrik des Mittelalters für den musikalisch-rezitatorischen Vortrag bestimmt war, entstand die Strophenform dieser Gedichte, die Orff mit modernen Mitteln, jedoch aus dem Geiste der Entstehungszeit komponiert hat, aus einer Wechselwirkung zwischen Dichtung und Musik. Orff stellt gewissermaßen den ur-

sprünglichen Zustand solcher Poesie wieder her, indem er sie strophisch vertont und aus ihrer latenten Musikalität versteht.

Die „Catulli Carmina“ nehmen, als Intermezzo zwischen den mächtigen Außenteilen der „Trionfi“, eine Mittelstellung auch im formalen Sinne ein. Dominierend ist die cantable Deklamation, die bald das Liedhafte mit sequenzartigen Wiederholungen betont, bald die rezitativische Melodik des „Trionfo di Afrodite“ vorwegnimmt. Im abschließenden „concerto scenico“ des „Trionfo di Afrodite“ treten Sologesänge und Chorlieder einander in strenger Gliederung gegenüber, wobei die Rezitative der Solostimmen der „pathogenen Melodik“ huldigen, dem expressiven Charakter des Handlungsvorwurfs — es ist eine Hochzeitsfeier in Gang — entsprechend, während die im Vokalen strophisch, im Instrumentalen nach dem Ostinato-Prinzip angelegten Chorlieder der „logogenen Melodik“ den Vorrang einräumen. Die Betrachtung der Formenwelt der „Trionfi“ macht deutlich, in wie hohem Maße musikalische Form als Träger und Sinnbild eines geistigen Vorgangs eingesetzt wird. Aus einem dreifachen Stufenbau entsteht die Einheit des gesamten Werkes. Zwischen den einander entsprechenden Teilen der „Carmina Burana“ und des „Trionfo di Afrodite“ — sie gipfeln geistig wie formal in einer Steigerung vom Anfang

bis zum hymnischen Schluß, zur Anrufung der Venus generosa und zur Erscheinung der Aphrodite — siedelt sich als innerer Kontrast das Zwischenspiel der „Catulli Carmina“ an, denen die Macht des Eros nicht in der Form hymnischer Feier erscheint, sondern als schicksalhaft-dämonische Gewalt, die den Dichter Catull in seiner Verfallenheit an Lesbia narrt und quält. Zwischen den Triumphgesängen, den ekstatischen Hymnen und verzückten Lobpreisungen, steht das quälerische Spiel mit der Leidenschaft, das „Ecce-Homo!“ für den verstrickten Menschen, den schmerzlich vom Eros Besessenen.

Wie sich die Formenwelt Carl Orffs, des nun Fünf- undsechzigjährigen, weiter entwickeln wird, ist nicht abzusehen. Soviel ist gewiß: Das Maß wird immer sein Recht behaupten. Ob das Pendel nach der Seite der szenischen Kantaten oder der Ton-Tragödien ausschlägt, läßt sich nicht voraussagen. Die innere Einheit des Stils, des spezifischen Orff-Stils, wird jedenfalls in keine Krise geraten. Wandlungen, wie sie Strawinsky möglich waren, sind bei Orff nicht wahrscheinlich. Seine antikisch-bayerische Welt steht fest.

¹⁾ „Schöpferische Tonalität“, in „Musica“, 1952, Heft 4.

²⁾ „Carl Orffs Antigonae. Versuch einer Einführung“, Mainz 1950.

³⁾ „Die musikalische Form in den Werken Carl Orffs“, 5. Band der „Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft“, Regensburg, 1957.

Wolfgang Fortner

Musiker fahren in die Sowjetunion

Aus einem Reisetagebuch

26. Oktober 1960: Unsere kleine Delegation, die in Erfüllung des Austauschprogramms zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der UdSSR in die Sowjetunion reisen soll, hat sich auf dem Flughafen Köln-Wahn versammelt. Sie besteht aus Professor Wilhelm Maler, dem Direktor der Hochschule für Musik in Hamburg, Dr. Wilhelm Twittenhoff, Direktor der musischen Bildungsstätte in Remscheid, und mir selbst. Wir alle haben das gemeinsame Interesse, die musikalischen und musikpädagogischen Einrichtungen der Sowjetunion zu studieren, wobei Professor Maler und ich unser Augenmerk auf die Erziehung von Komponisten und zukünftigen Interpreten richten wollen, während Dr. Twittenhoff besonders am Anteil der Volksmusik im musikalischen Leben der UdSSR interessiert ist. Wir sind begleitet von einem jungen Dolmetscher, als alter Thomaner ist er beinahe fachkundig, den uns fürsorglicherweise das Auswärtige Amt zur Verfügung gestellt hat. Um 14.30 Uhr startet die Caravelle nach Kopenhagen. Sie kam auch auf 10 000 Meter Höhe nicht aus den Wolken heraus, die uns am letzten Tag in Köln ein unnatürlich warmes und regnerisches

Katarrhwetter beschert hatten. Eine Stunde später glatte Landung in Kopenhagen. Ein kühler Seewind hat den Regen etwas vertrieben. Das Klima ist frischer, griffiger. Das Abendessen im Hotel vereinigt uns noch einmal zu einer kurzen Besprechung. Jeder empfindet die bevorstehende Reise als einen Schritt in unbekanntes Neuland. Wir haben ein wenig Abenteuerlust in den Knochen, ein bißchen Reisefieber, stärker, als man es verspürt, wenn man heute in das europäische Ausland oder auch nach Amerika fliegt. Der Eiserne Vorhang läßt alles, was hinter ihm liegt, räumlich weiter entfernt erscheinen.

27. Oktober: Morgen 9.35 Uhr Abflug mit der Caravelle der SAS in Kopenhagen. Diesmal stoßen wir durch die Wolkendecke hindurch und haben in 10 000 Meter Höhe herrliche Sonne, als uns in der Maschine ein luxuriöser Lunch serviert wird. Der Koch zählt zur internationalen Gilde der Grill-Köche, die, wie die Speisekarte behauptet, schon seit dem 14. Jahrhundert besteht. Als wir nach zweieinhalb Stunden Flug durch die Wolkendecke hindurch zur Landung ansetzen, liegt die russische Ebene verschneit unter uns. Die Tannen

sind weihnachtlich verzuckert. Wir klettern aus der Maschine, die endlich auf der Landepiste zum Stillstand gekommen ist, und begeben uns in das Empfangsgebäude, in dem es zunächst einmal zu warten gilt, wie bei allen Zollkontrollen in der Welt. Dann aber werden wir höflich und freundlich von einem zu unserem Empfang erschienenen Komitee begrüßt. Neben einer Vertreterin des Kultusministeriums der UdSSR sind Dozenten und Direktoren Moskauer musikpädagogischer Institute erschienen, unter anderem Professor Sweschnikow, der Direktor des berühmten Moskauer Konservatoriums, eine große stattliche Erscheinung von aristokratischem Typus.

Eine Stunde Fahrt in das Zentrum Moskaus, zuletzt an neuen Mietwohnböcken vorbei, die wohl das stilistische Vorbild für die Ost-Berliner Stalinallee waren. Daneben stehen noch ländliche kleine Hütten — zum Abreißen bestimmt, wie man uns sagte. Dann taucht plötzlich die eigentliche Innenstadt auf. Wir fahren über große Boulevards und Plätze und halten vor Absperrungen. Der Zugang zum Roten Platz und die Umgebung des Kremls waren wegen des Trauerkondukts für den gerade bei einem Flugzeugunglück ums Leben gekommenen Chef der Raketenwaffen gesperrt. Man ließ aber dann unseren Wagen nach einigen Verhandlungen bis zum Hotel National, in dem wir untergebracht waren, durchfahren. Vom Hotelfenster aus blicke ich auf Mauer, Fassaden und Kuppeln des Kremls, über die verschneiten Straßen, Plätze und Anlagen hinweg. Ein einmaliger Eindruck!

26. Oktober: Heute ist unser erster Arbeitstag. Nach kurzen Antrittsbesuchen im Kultusministerium der UdSSR, wo wir von den Vertretern der Abteilungen für auswärtige Beziehungen und der Lehranstalten empfangen wurden, und bei der Deutschen Botschaft beginnen wir unsere Besichtigungsreise durch die musikalischen Lehranstalten der UdSSR mit einem Besuch einer Kindermusikschule (der ältesten!), von denen es allein sechzig in Moskau gibt. Eine würdige und für ihre Kinder sichtlich mit großer Liebe erfüllte Direktorin empfängt uns. Wir finden sie im Kreise ihrer Lehrkräfte, vielfach Frauen, den Typus der guten Mamschka verkörpernd, die rührend ihre kleinen Pflegebefohlenen im Alter zwischen sieben und vierzehn Jahren betreuen.

Musikalische Kinder, die in den allgemeinbildenden Schulen von den dortigen Lehrern meist entdeckt werden, können von ihren Eltern in diese Kindermusikschulen zum Musikunterricht geschickt werden. Da die Anzahl der Aufnahmeanträge bei weitem die vorhandenen Plätze übersteigt, ergibt sich das überall in der Sowjetunion zu beobachtende Ausleseprinzip von allein. Im Vergleich zu unseren Schulen, die sich der allgemeinen Jugend- und Laienmusikbildung widmen, hat man in der Sowjetunion keinen spezifischen laienmusikalischen Typ der Schule mit speziellen Kinderinstrumenten (Blockflöten und Schlagzeugen usw.) entwickelt, sondern unterrichtet vom Hauptinstrument Klavier und den Streichinstrumenten ausgehend im Sinne einer konservativen Musikpädagogik, die allerdings dann bruchlos in die eigentliche Fachschule für junge Künstler übergehen kann und die von der Kindermusikschule ihren Weg über die sogenannte Mittelmusikschule zum Konservatorium findet.

So finden wir schon in der Kindermusikschule erstaunliche technische Leistungen auf den Instrumenten, neben denen der Gehörbildungsunterricht mittels des alten Solfeggio und der Rhythmikunterricht ein wenig veraltet erscheinen.

Am Abend besuchen wir den Kulturpalast des Moskauer Autowerks Lichatschew. Er hat 400 Räume und ist, so erfahren wir, von den Arbeitern und Ingenieuren des Autowerks in ihrer Freizeit erbaut. Überall war etwas los: im Vortragssaal eine Konzertveranstaltung mit bildendem Vortrag „Die Gesangsstimme“, unter Mitwirkung erster Moskauer Theaterkräfte, die sich für diesen gesellschaftlichen Dienst unentgeltlich zur Verfügung stellen. In anderen Räumen Laienspiel, Ballettgruppen, Sinfonie- und Volksmusik- (Balalaika-) Orchester, Werkstätten für jede Art von handwerklicher Bastelei und auch solche für künstlerische Arbeit, die nach dem Ideal des naturgetreuen Abbildens geübt wird. Im großen Saal vergnügte sich die Jugend gemeinsam mit einer Jugenddelegation aus einem Ostblockstaat beim Tanz. Wenige Schritte neben diesem Vergnügenslärm umfängt uns die völlige Stille einer Bibliothek, in der auch die ausländischen Autoren recht umfassend vertreten sind. Deutschsprachige Autoren fanden wir nach der Gegenwart hin bis zu den Manns und Heinrich Böll — kein Hofmannsthal, soweit ich es feststellen konnte.

29. Oktober: Vormittags Besuch der Zentralmusikschule Moskau. Diese Einrichtung, die sich hier und auch in anderen wichtigen Städten der UdSSR findet, halte ich für die bedeutendste pädagogisch-organisatorische Leistung auf dem Gebiet der Erziehung des eigentlichen Künstlernachwuchses. Hier wird die Antwort auf die Frage gegeben, warum die Russen auf den internationalen Wettbewerben so ungeheuer erfolgreich mit ihren jungen Interpreten abschneiden. Gewiß ist die Leistung der Konservatorien (die unseren staatlichen Musikhochschulen vergleichbar sind) nicht minder wichtig, aber ihr pädagogischer Erfolg ist nur möglich angesichts des hohen technischen Niveaus, das die Studenten schon bei dem Eintritt in das Konservatorium mitbringen. Zwar kommen nicht alle Studenten der Konservatorien aus der Zentralmusikschule (es gibt auch, wie schon erwähnt, den Weg von der Kindermusikschule über die Mittelmusikschule zu denselben), aber der beste Nachwuchs kommt eben von dort.

In der Zentralmusikschule, die vom 7. Lebensjahr an in zehn- bzw. elfjährigem Lehrgang durchlaufen wird, erhalten die sorgfältig ausgewählten begabtesten Kinder des Landes im selben Hause ihren Musik- und allgemeinbildenden Unterricht (Sprachen und Naturwissenschaften, russische Literatur, Geschichte usw.), wobei der Musikunterricht an erster Stelle steht, d. h. zu den besten Tageszeiten am Vormittag gegeben wird. Im Hauptfach hat jedes Kind zwei Einzelstunden in der Woche, daneben steht die Musiktheorie, Gehörbildung, Beteiligung an Chor und Orchester. Durchschnittlich üben die jungen Menschen drei bis vier Stunden am Tag. Der Erfolg bleibt nicht aus. Wir hörten stupende Leistungen von dreizehnjährigen Jungen und Mädchen mit Chopin-Wiedergaben, eine Schülerin spielte das erste Rachmaninow-Konzert. Gegenüber dem virtuos Moment tritt das stilistische geistige, gerade bei den Klassikern (Mozart), ein

wenig zurück; bei Kindern in diesem Alter an sich nicht verwunderlich, aber auch ein wenig durch die ausgesprochene Virtuossenschule (beim Klavier auf Leschetizky, bei der Geige auf Auer zurückgehend) bedingt. Neue Musik im westlichen Sinne — also schon der mittlere Strawinsky — wird im Unterricht nicht verwendet. Bach wird gerne in der virtuosens Übersetzung Busonis gespielt, aber auch, wie man mir auf Befragen sagte, im Urtext gepflegt. Die Lehrer der Schule machen einen westeuropäischen Meistereindruck. Damen haben hier die Mamuschkas der Kindermusikschule abgelöst. Der Abend führt uns zum ersten Male in das Bolschoi-Theater. Der wundervoll farblich abgestimmte festliche Zuschauerraum nach Art des alten Hoftheaters nimmt uns gefangen. Man gibt Glinkas „Ruslan und Ludmilla“ in einer realistisch altmodischen Inszenierung, die bei uns selbst für das Weihnachtsmärchen kaum noch denkbar wäre.



Moskauer
Kompositionsschüler
hören die
Schallplatten-
Wiedergabe der
„Mouvements für
Solo und Orchester“
von Wolfgang Fortner
(rechts)

Sie soll jetzt auch bald durch eine neue ersetzt werden. Auf der Bühne junge Sänger — es ist eine Nachwuchsvorstellung —, das Orchester gut, wenn auch nicht außerordentlich für hauptstädtische Maßstäbe. Man kann in der Sowjetunion immer wieder beobachten, daß das Hauptgewicht auf der Solistenausbildung liegt, die Ensemblekunst kommt merkwürdigerweise erst an zweiter Stelle. Nach Schluß des Theaters, das durch das Werk und Stilistik der Aufführung eine Vergangenheit beschwor, nun auf der Straße der unausweichliche Eindruck echter Gegenwart: Vor unserem Hotel probt die Rote Armee für die Parade zum Jahrestag der Oktoberrevolution —. Die donnernden Geräusche der auf den schneebedeckten Straßen rollenden Panzerfahrzeuge erzeugen den Eindruck einer schauerlichen Nachtmusik.

1. November: Heute morgen Besuch des Moskauer Konservatoriums. Der Direktor Sweschnikow empfängt uns im Kreise der Abteilungsleiter in seinem Dienstzimmer zu einer Konferenz über die Lehrmethoden. Durchweg wird ein fünfjähriger Lehrgang nach genauem Plan für jeden Jahreskurs durchgehalten. In der Komposition beschäftigt man sich im ersten Jahr mit kleinen Liedformen, im zweiten mit Variationen, im dritten mit Sonaten, im vierten mit Sinfonien und Opernszenen, im

fünften bereitet man sich auf das Examen vor. Hierbei wird stillschweigend vorausgesetzt, daß sich Lehrer und Schüler auf dem unerschütterten Boden einer Tradition befinden, aus der heraus allein eine solche Methode noch sinnvoll sein kann. Auf meine Fragen nach der Beziehung dieses Kompositionsunterrichts zu neuen Fragestellungen, wie sie etwa durch die Dodekaphonie gegeben sind und durch das in Zusammenhang mit ihr entstandene neue strukturelle Denken, wurde mir geantwortet, daß man diesbezügliche Werke durch Bandwiedergaben kennenlernt, daß sie aber nicht eigentlicher Gegenstand des Unterrichts sind.

Dieses mehr theoretische Gespräch erfuhr lebendige Bestätigung durch die spätere Begegnung mit dem neben Schostakowitsch bedeutendsten Komponisten der Sowjetunion Chatschaturjan in dessen Klasse. Von seinem eigentlichen Unterricht konnte ich keinen Eindruck empfangen, weil wir abreisen mußten, bevor er sich wieder mit seiner Klasse traf, und bei unserem ersten Besuch ging die Zeit vorüber durch unser Gespräch. Es ging natürlich um die moderne Kunst des Westens und um Chatschaturjans Standpunkt, daß die „Melodie“ als wesentlichstes Musikgut niemals aufgegeben werden dürfte. Unter Melodie ist eine an dem in der Sowjetunion hochgestellten Begriff der Folklore orientierte Melodik gemeint. Ich argumentierte gegen eine solche Verabsolutierung des Melodiebegriffs, ließ aber die Folklore als solche dort gelten, wo sie noch echte Vitalität besitzt. Das dürfte in den verschiedenen Gebieten der UdSSR sehr unterschiedlich sein. Leider konnten wir nicht auf das Land hinausreisen und uns selbst auf die Suche nach unverfälschter Volkskunst begeben. Das, was wir in den Städten davon zu hören bekamen, war meist eingehüllt in ein effektvolles, dem Unterhaltungsgenre zugehöriges Arrangement, ganz gleich, ob die Melodien von Gesang- oder Volksinstrumenten dargeboten wurden.

Der Besuch der berühmten Instrumentalklassen, unter anderem von Neuhaus, dem Altmeister der russischen Pianistenschule, von Oborin, in dessen Klasse wir eine wunderbare Wiedergabe der 7. Prokofieff-Klaversonate hörten, der Geigenmeisterklasse von David Oistrach vermittelte starke Eindrücke. Alle diese Lehrer können auf hervorragend vorgebildete Schüler zurückgreifen; die eigentliche Technik des Instruments ist bereits beim Eintritt in das Konservatorium verbürgt, so daß der große Meisterlehrer sich nur noch den gestalterischen, künstlerischen Aufgaben zu widmen braucht. Wo irgend noch sich Lücken zeigen, greift dann der Assistent ein, bei David Oistrach und bei Neuhaus sind es die Söhne, die mit den Vätern zusammenarbeiten. Wie Oistrach in ständigem Vorspielen seine Interpretation mit der Wiedergabe der betreffenden Stellen durch seine Schüler konfrontiert, wie die Schüler an den Forderungen des Meisters wachsen, das zu sehen und zu hören ist ein besonderes Erlebnis.

Abends wieder im Bolschoi-Theater: Borodins „Fürst Igor“. Eine herrliche Musik auf eine unmöglich verschachtelte Handlung. Gute musikalische Aufführung, lebendig farbige, konventionelle Bühne.

2. November: Wieder im Konservatorium! Diskussion mit den Kompositionslehrern und Schülern. Aufführungen von Schülerkompositionen, die sich

im allgemeinen in dem in der Sowjetunion üblichen Stil halten, der zwischen Tschaikowsky und Prokofieff seine Mitte findet und auch durch die Werke Schostakowitschs und mit stärkerem folkloristischem Einschlag durch Chatschaturian geprägt ist. Wir hörten vom Band eine ausgezeichnete Aufführung eines Oratoriums „Nagasaki“ von einem jungen Komponisten Schnittge, dessen polyphoner Chorstil gelegentlich bis zur Tonsprache des „König David“ von Honegger reicht. Das temperamentvolle und expressiv empfundene Werk wird wohl nicht nur wegen des textlichen Vorwurfs auch in den Kreisen des Komponistenverbandes, der es in Auftrag gegeben hatte, als repräsentativ für die junge Generation in der UdSSR bewertet.



In der Moskauer Zentralmusikschule. Eine Dreizehnjährige spielt Rachmaninow

Empfänge im Komponistenverband, deren Sekretäre sich über die westliche Musik sehr orientiert zeigen, und im Kreise der Moskauer Künstlerschaft unter Beteiligung der Presse beschließen unseren ersten Moskauer Aufenthalt. Der Schlafwagen bringt uns während der Nacht nach Leningrad.

3. November: Auf dem ungedeckten Bahnsteig steht ein zehnköpfiges Empfangskomitee, das geduldig auf unseren dreißig Minuten verspäteten Zug wartete. Einfahrt in diese wunderbare klassizistische Stadt. Ein Palais neben dem anderen säumt die breiten Boulevards. Fast kein architektonischer Mißklang! Am Newa-Ufer das Winterpalais mit einer unwahrscheinlich langen Front, aber nur zweistöckig, beherbergt es die berühmte Sammlung der Eremitage.

Unsere Eindrücke in der Zentralmusikschule und im Konservatorium, wie wir sie in Moskau ge-

wonnen hatten, wiederholen und ergänzen sich. Das Leningrader Konservatorium fußt auf dem berühmten alten Petersburger Konservatorium. Tschaikowsky war dessen erster Schüler. Überall grüßen Bilder und Plastiken der großen europäischen Musiker des 19. Jahrhunderts. Wie stark ist der deutsche Anteil!

Beim Durchgehen der Unterrichtszimmer und Säle, in den Treppenhäusern und Korridoren fühle ich mich in das alte Leipziger Konservatorium versetzt. Eine wunderbare Autographensammlung mit originalen Beethoven- und Schumann-Briefen unter anderen vervollständigen den Eindruck des Traditionsreichen. Nur der Name des größten Sohnes der Stadt, Igor Strawinsky, wird nicht genannt, was gerade angesichts des Traditionsbewußtseins in diesem Hause schmerzlich berührt. Die Komposition eines jungen Studenten aus der Kompositionsklasse, die sich durch einen an Strawinsky orientierten ausgesparten Bläserstil auszeichnete, gab mir die Möglichkeit, in längeren Ausführungen vor unseren Gastgebern diesem großen Meister jenseits aller politischen Aspekte ein Denkmal in seiner Vaterstadt zu setzen.

Am Spätnachmittag besuchen wir eine Abendmusikschule, die mit ihren 1000 Schülern ein bedeutender Faktor der Laienmusikerziehung in Leningrad ist. Sie wird geleitet von einer alten überaus lebhaften und idealistischen Genossin. Sie kannte wohl noch Lenin und noch ist der feurige penthesileahafte Glanz in ihren Augen, wenn sie flammend von den Leistungen der Revolution spricht. Die Schule selbst (im Gegensatz zu unseren pädagogischen Einrichtungen für Laienmusik), bewußt auf Leistung gerichtet, auch hier Klassenzeugnisse, Versetzungen, Examen! Junge Ingenieure aus irgendeinem Industrierwerk üben wie berufliche Musikschüler, besuchen die Theorie von Ensembleklassen und finden in dieser schulischen Betätigung ihr Hobby. Der verhältnismäßig anspruchslose Lebensstil in der Sowjetunion steigert bei angeborener musikalischer Begabung die Neigung für das Selbstmusizieren. Zuerst hat man ein Klavier und dann erst ein Radio und allenfalls ein Fernsehgerät.

6. November: Gestern abend Tschaikowskys „Pique Dame“ im Kirowtheater. Welch herrliches Stück! Welche Klugheit in der sparsamen Anwendung der vielseitigen musikalischen Mittel! Welche Zeit, die dem Komponisten Resonanz für diese Zwischentöne und Schattierungen gab! In einem schönen, fast impressionistischen Bühnenbild war das alte Petersburg, dessen Architektur auch heute noch das Stadtbild bestimmt, eingegangen.

Heute vormittag im selben Hause „Schwanensee“, immer noch gegeben in Fokins klassischer Choreographie. Eine unvergleichliche Ballettleistung, begleitet von dem leider an diesem Vormittag nur mittelmäßig spielenden Orchester. Auch hier gute Streicher, aber die Bläserintonation läßt zu wünschen übrig.

Am Nachmittag steht alles schon im Zeichen des morgigen Revolutionsfeiertages. Die ganze Stadt ist illuminiert, die Lautsprecher auf den Straßen werden ausprobiert, bis in das Hotelzimmer hinein hört man pausenlos abwechselnd Musik und Ansprachen. Am späten Abend gehen wir vom Kino zurück über den menschenüberfüllten Newski-

Prospekt. Die roten Fahnen leuchten im Licht der Illumination. Aus den Lautsprechern auf der Straße ertönt ... die Mondscheinsonate.

7. November: Heute früh in fast einstündigem Fußweg im Zickzack durch mindestens fünfzehn Absperrungen zur Tribüne 1 vor dem Winterpalais gewandert, auf der wir, einer freundlichen Einladung folgend, der großen Militärparade und dem Vorbeimarsch der Gewerkschaften anlässlich des 43. Jahrestages der Oktoberrevolution beiwohnen. Am Nachmittag ein ausgedehnter Bummel durch die feiernde Stadt. Die Kriegsschiffe auf der Newa, die zum Festtag von See hereingekommen waren, sind festlich illuminiert und schreiben mit ihren Scheinwerfern den Namen Lenins an den Himmel.

Morgen sollen wir mit einer sowjetischen Düsenmaschine in die Hauptstadt der Ukraine nach Kiew fliegen.

8. November: Nach einem Abschieds-Sekt in unserem Hotel „Ewropeskaja“ mit Professor Brjuškow, dem Direktor des Leningrader Konservatoriums, fahren wir zum Flugplatz. Die TU der Aeroflot soll 11.30 Uhr starten, aber wegen des Nebels ist die Zeit des Abfluges ungewiß. Endlich werden wir um 13 Uhr aufgerufen und steigen in die Maschine ein, um bis 15 Uhr, vor Kälte zitternd, auf den Start zu warten. Immer noch laufen Monteure auf den Flugdecks hin und her, dann rollen wir ein wenig, halten wieder und werden anscheinend noch einmal aufgetankt. Die Flugsituation bei Nebelwetter hat immer etwas Unheimliches an sich. Aber nach eineinhalb Stunden Flug in 9500 Meter Höhe in der Sonne haben wir dann doch die 1124 Kilometer hinter uns gebracht und landen wohlbehalten auf dem Kiewer Flugplatz. Das Empfangskomitee, das aus dem Direktor des Konservatoriums, Herrn Shtogarenko (Komponist, zweimaliger Stalin-Preisträger, Verdienter Künstler der UdSSR) und zwei Vertretern des ukrainischen Kultusministeriums besteht, hatte geduldig dreieinhalb Stunden auf uns gewartet. Wir fahren in die malerisch auf dem Dnjepr-Hochufer gelegene Stadt, die trotz der zahllosen in sowjetischem Stil errichteten neuen Hochhäuser mit ihren breiten baumbestandenen Avenuen im Gegensatz zu Moskau fast wie eine französische Provinzstadt wirkt. Das milde Klima tut ein übriges zu diesem Eindruck. Als wir kamen, hatte Kiew einen Festtag: Die neue U-Bahn fuhr zum ersten Male. Die Stationsgebäude lassen auf eine Wandlung der Baugesinnung schließen, sie sehen fast aus, wie von Mies van der Rohe gebaut. Vom alten Kiew gibt es noch jene alte goldtürmige Kathedrale aus der Zeit vor dem Mongolensturm und das durch Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ für den Musiker berühmt gewordene „Große Tor“ von Kiew, das dort auch das „Goldene Tor“ genannt wird. Aber es ist weder groß noch golden und liegt in einer Gartenanlage, abgezaunt als Denkmalstück. Dorthin hatte sich in der Dämmerung auch die Liebe zurückgezogen. Wir trafen auf das einzige Liebespaar, das wir in der Sowjetunion sahen; es wirkte angesichts der beruflichen Pflichterfüllung und des darüber hinausgehenden Lern- und Fortbildungseifers des sowjetischen Menschen fast anachronistisch-romantisch.

9. November: Auch in Kiew wiederholen sich in Zentralmusikschule und Konservatorium die Moskauer Eindrücke. Jedoch scheint in diesem von einem Komponisten geleiteten Konservatorium der kompositorische Anteil im Lehrplan stärker akzentuiert. Die Kompositionslehrer des Hauses stellen sich mit einem kleinen Konzert von Bandwiedergaben selbst vor. Ich vervollständige die Komponistenbegegnung durch eine Vorführung der Platte meiner *Mouvements* für Klavier und Orchester. Es ergibt sich vor allem mit Professor Ljatoschinskij, einem etwa sechzigjährigen, recht bedeutenden Sinfoniker, und einem jungen Komponisten aus seiner Schule manch fruchtbarer künstlerischer Gedankenaustausch. Dieser war nicht nur in Kiew, sondern auch in Moskau und Leningrad besonders lebhaft mit manchen Studenten, die ein besonderes Interesse für die für sie neuartigen Kompositionsprinzipien der westlichen Musik zeigten.

Über die Kontakte mit dem polnischen kulturellen Leben und durch das Kennenlernen der dortigen Avantgarde ist auch unter der Jugend in der Sowjetunion manches von der westlichen Gegenwartsmusik bekanntgeworden. Aber eine genauere Kenntnis bleibt eben doch den führenden Persönlichkeiten im Komponistenverband vorbehalten. In den öffentlichen Konzerten erscheinen avantgardistische westliche Werke kaum, selbst ein Klassiker wie Schönberg figuriert nicht in den Programmen. So steht die gesamte Dodekaphonie stilistisch nicht eigentlich vor dem Bewußtsein des jungen sowjetischen Komponisten, wenn er sich auch das eine oder andere Werk von der Schallplatte oder dem Band anhören kann. Der Wunsch zum mindesten nach einer Auseinandersetzung mit dieser kompositorischen Welt besteht aber in der Jugend. Und es gibt sogar die Meinung, daß eine organische Weiterentwicklung der sowjetischen Musik ohne diese schöpferische Auseinandersetzung nicht möglich ist. Um so wichtiger erscheint es mir, daß in die Sowjetunion reisende Orchester oder Solisten aus der westlichen Welt und besonders auch aus Deutschland neben dem klassisch-romantischen Repertoire wenigstens ein Werk Neuer Musik in ihren Programmen bringen sollten.

10. November: An einem strahlenden Vormittag besuchen wir das berühmte Lawra-Kloster in der unmittelbaren Umgebung Kiews. Der Hauptteil desselben, das mit zahlreichen Kathedralen, deren Kuppeln golden in der Sonne glänzen, ausgestattet ist, dient heute einem kunsthistorischen Klostermuseum. Ein wenig unterhalb liegen die Katakomben der Heiligen. Sie werden heute noch von orthodoxen Mönchen betreut. Alte Frauen und Männer wallfahrten dorthin, bekreuzigen sich, küssen den Boden und die gläsernen Särge mit den heiligen Überresten. In einer Kapelle tief unter der Erde ist Gottesdienst. Dicht gedrängt steht die kleine Menge der alten Verzückten. Welch ein Gegensatz zu dem Leben, das uns, in die Stadt zurückkehrend, auf den Straßen, die vom Revolutionstag noch mit Spruchbändern und Bildern der Politiker geschmückt sind, entgegenbrandet!

11.–14. November: Die letzten Tage nach unserem Rückflug nach Moskau galten den Schlußbesprechungen im Kultusministerium, dem üblichen Ein-

kaufen von Mitbringseln, wofür sich das Warenhaus „GUM“ als sehr zweckmäßig erwies, und auch dem Abschiednehmen von vielen Menschen, die sich uns freundlich erzeigten hatten. Am 14. nachmittags fahren wir zum Flughafen in Moskau. Wieder war die Maschine wegen des Nebels verspätet, und wir müssen die uns begleitenden Damen und Herren sehr bitten, doch nicht bis zum Abflug zu warten. Aber unser Begleiter, „Gospodin Georg“, der uns im Auftrag des Ministeriums für Kultur auf unserer Reise begleitet hatte und

uns ein unermüdlicher Helfer war, blieb doch bis zum Start der Maschine und beglückte jeden von uns zum Abschied noch mit einem Döschen Kaviar. Die Caravelle startet glatt und steil durch die Wolken. Im Westen taucht die untergehende Sonne auf, der wir mit 900 Stundenkilometern naheilen. Während ich in mein kleines Tagebuch einschreibe, ist die Zeit vergangen, schon beginnt der Pilot die Maschine zu drücken, schon ist Gotland überflogen, wir nähern uns Dänemark, in zwanzig Minuten werden wir in Kopenhagen landen ...

Joachim Stutschewsky 70 Jahre alt

Zu den wenigen heute in Israel lebenden Musikern, die bereits vor ihrer Niederlassung in Israel in Europa einen Namen hatten, gehört der Cello-Pädagoge und Komponist Joachim Stutschewsky, der im Februar in Tel Aviv seinen 70. Geburtstag feierte. Bekannt wurde Stutschewsky vor allem als Autor seines grundlegenden Schulwerks „Das Violoncellospiel“ in vier Heften und vier Bänden von Etüden – 1932 zum erstenmal erschienen und seitdem in mehreren Neuauflagen verbreitet. Als Cellist wirkte er in Wien als zeitweiliges Mitglied des Kolisch-Quartetts. Als Schüler von Julius Klengel in Leipzig hatte Stutschewsky nicht nur eine gründliche fachliche Ausbildung, sondern auch vielerlei musikalische Anregungen empfangen – in einer Welt, die dem jungen Musiker aus Rußland völlig neuartig, fremd, überwältigend erschienen war. Er kam aus dem ukrainischen Städtchen Romny und war 18 Jahre alt, als ihn Klengel als Schüler annahm. 1912 ging Stutschewsky nach Zürich, zwölf Jahre später nach Wien. Neben Cellostudien und Bearbeitungen alter Musik für sein Instrument veröffentlichte er eigene Kompositionen – Cellomusik, Kammermusik, Klavierwerke – und bemühte sich in Wort und Ton um das Ideal einer neuen jüdischen Musik. Er schloß sich damit einer Bewegung an, die in den zwanziger Jahren immer stärker und bedeutungsvoller wurde. Lange vor Stutschewskys Übersiedlung nach Palästina schrieb er reizvolle „Palästinensische Skizzen“ für Klavier, jüdische Tanzstücke und Musik im Volkston, im Dezember 1935 veröffentlichte er in Wien ein Büchlein „Mein Weg zur jüdischen Musik“, in dem das Credo des Komponisten enthalten ist: „Ich bin überzeugt, daß das, was unbewußt in uns wirkt und gestaltet, ausschlaggebend ist, daß das Ursprüngliche die Quelle alles Schöpfungstums ist. Von innen nach außen, nicht von außen nach innen!“ Er setzt sich in der Schrift mit dem neuen Lebensgefühl, der neuen Wirklichkeit auseinander, die jeder einzelne Jude und das jüdische Volk im Wandlungsprozeß der Neuzeit erfahren hat, wie sie sich im künstlerisch schaffenden Menschen spiegeln.

1938 kam Joachim Stutschewsky nach Palästina. Die musikalische Atmosphäre, mit der sich so

mancher europäische Komponist – die Welt des Nahen Ostens und seiner traditionsgebundenen Musik schien den meisten unter ihnen fremd – langsam vertraut machte, war für den Komponisten der „Palästinensischen Skizzen“ nicht neu. Aber er empfing doch mannigfache neue Anregungen im echten traditionellen liturgischen und volkstümlichen Gesang, und die in Israel komponierte Musik trägt einen neuen Charakter. Hier entstanden reizende Kinderlieder, neue Klavierstücke, Chorlieder, eine Kantate, ein Concertino für Klarinette und Streichorchester, eine Suite kleiner Cellostücke, Kammermusik für Streicher und Bläser, Orchestermusik. Den jüdischen Musikern der Vergangenheit (den „Klesmerim“) widmete Stutschewsky eine ausführliche Studie, die in Buchform (hebräisch) erschienen ist. Die Konzert- und Lehrtätigkeit gab Stutschewsky dabei nicht auf, und man kann den jugendlichen Siebziger noch oft in abgelegenen, nur unter größeren Reises Strapazen erreichbaren Orten treffen, seine Gattin Julia singen und ihn selbst musizieren hören. Seine launig geschriebenen Memoiren sind leider bisher unveröffentlicht – sie enthalten vieles Interessante und Unbekannte aus der Musikwelt unseres Jahrhunderts.

P. Gz.

Nicht von Professor Lang

Zu dem Artikel von Paul Badura-Skoda „Fehlende Takte und korrumpierte Stellen in klassischen Meisterwerken“ erhalten wir heute eine verspätete Zuschrift. Dieser Artikel ist in der „NZ für Musik“ im Novemberheft des Jahrgangs 1958 erschienen. In einer Fußnote war auf eine angebliche Kritik des New Yorker Musikwissenschaftlers P. H. Lang hingewiesen, die sich gegen eine erwiesenermaßen angebrachte Korrektur der Partitur von Mozarts Klavierkonzert B-Dur KV 595 richtete. Wie uns mitgeteilt wird, hat Professor Lang eine solche Kritik nicht geschrieben. Wir möchten dies im Interesse des Autors unseren Lesern nicht vor-enthalten.

Musik als integrierender Bestandteil grundlegender Menschenbildung

Gedanken zur Saarbrücker Rahmenvereinbarung der Kultusminister

Angesichts der ständig wachsenden Anforderungen der modernen Welt an Schule und Lehrerbildung und der zunehmenden Fülle des Stoffes besteht die Gefahr, daß die musischen Disziplinen durch Unterbrechungen und Wahlfreiheit während des Bildungsganges der Schule immer weiter zurückgedrängt werden. Dieser Weg zeichnet sich bereits deutlich ab.

Dem steht die Erkenntnis gegenüber, daß Musik zum Grundbestand allgemeiner Bildung gehört, also auf allen Stufen der Schule und der Lehrerbildung anwesend sein muß und ihr angemessene Entfaltungsmöglichkeiten gegeben werden müssen.

Seit Generationen wird die fächermäßige Überlastung unserer Schüler als das Grundübel des deutschen Schulwesens angesehen. Eine Herabsetzung der Wochenstundenzahl und eine Beschränkung des Stoffes sollen zu einer arbeitsmäßigen und seelischen Entlastung des Schülers führen. Im Zusammenhang damit steht das Streben nach Vertiefung unseres Bildungssystems.

Es ist nicht das erstemal, daß man den verschiedenen Begabungstypen durch eine stärkere Auflockerung der Oberstufe gerecht zu werden versucht. Kernfächer, verbindliche Unterrichtsfächer, Wahlpflichtfächer und freiwillige Unterrichtsveranstaltungen geben dieser aufgelockerten Oberstufe das Gepräge. Es ist verständlich, daß die Zahl der Kernfächer und der verbindlichen Unterrichtsfächer beschränkt bleiben muß. Ebenso einleuchtend ist es, daß eine Entscheidung über Kernfächer und verbindliche Unterrichtsfächer nicht von äußeren Gründen (etwa der Stundentafel-Arithmetik) bestimmt werden darf, sondern allein von der Frage her, was die einzelnen Fächer nach ihrer inneren Struktur zur Menschenbildung beitragen können.

Die Schule ist nicht dazu da, Forderungen der Wissenschaft oder der Industrie zu erfüllen; ihre Neugestaltung muß von der Frage ausgehen, wessen der werdende Mensch bedarf. Bildung muß den ganzen Menschen erfassen: Verstand und Willen, Gemüt und Phantasie sowie Kräfte und Fähigkeiten des Leibes. In der erzieherischen und bildenden Wirkung stehen die geisteswissenschaftlichen, naturwissenschaftlichen und musischen Fächer gleichwertig nebeneinander. Die intellektuellen und die intuitiv-gestalterischen Kräfte der Jugend müssen in gleicher Weise entwickelt werden, wenn wir eine grundlegende Menschenbildung anstreben. „Alle Geistigkeit entfaltet sich aus zwei Komponenten: der elementaren Weise des unmittelbar intuitiven, sinnenhaften, gefühlmäßigen Erfassens der Welt und der Fähigkeit des theoretischen, begrifflichen Durchdringens. Die gewaltige Aufgabe aller Erziehung ist die Integration dieser zwei Arten von Weltzuwendung, beide in uns erblich angelegt, beide zur Entfaltung drängend — wobei Menschentum nur als voll, als geglückt bezeichnet werden darf, wenn die Integration der zwei Geistesfunktionen gelingt“ (Prof. Dr. Portmann). Musik- und Kunsterziehung sind seit der Schulreform der zwanziger Jahre gleichberechtigte kulturkundliche Fächer; sie stehen stellvertretend und eigenwertig (und daher nicht auswechselbar) für zwei Künste, die die Kultur des Abendlandes mitgeprägt haben. Musische Erziehung bedeutet daher Pflege der europäischen Überlieferung — eine Grundaufgabe der höheren Schule.

Gerade im Zeitalter der fortschreitenden Technisierung und beginnenden Automation wird die Notwendigkeit gestaltenden Tuns und künstlerischen Erlebens allen Einsichtigen mehr und mehr offenbar. Die in den musischen Fächern wirksamen Bildungskräfte tragen dazu bei, daß in einer technisierten und mechanisierten Arbeitswelt das Menschliche in einem tiefen Sinne gewahrt bleibt.

Vielleicht ist es eindrucksvoller, wenn solche Gedanken nicht von einem Musikerzieher, sondern von einem Wirtschaftler vorgetragen werden. Bundesminister Prof. Dr. Erhard äußerte in einem Interview über die Zukunftspläne der deutschen Wirtschaft:

„Die 19- und 20jährigen des Jahres 1980 werden sich einer schlimmen Gefahr gegenübersehen: der Gefahr, sich von der Technik, der Automation, der Standardisierung dieser künftigen Welt ihre Eigenümllichkeit, ihre Seele abkaufen zu lassen. Wir wollen hoffen, daß diese Generation aus ihrer Freizeit etwas machen wird. Daß sie Phantasie pflegt, daß sie musiziert, singt, malt, bastelt, liest — daß sie nachdenkt. Den Grundstein für dieses Verstehen muß die heutige Erziehung legen.“ Auf dem Hintergrund dieser Gedanken müssen einige Bestimmungen der Saarbrücker Rahmen-

vereinbarung, die hinsichtlich ihrer Gesamttendenz durchaus im ganzen als wertvoll bezeichnet werden kann, Anlaß zu schweren Bedenken geben.

1. Eine wünschenswerte Auflockerung der Oberstufe ist vorwiegend zu Lasten der musischen Fächer durchgeführt worden. Musik- und Kunsterziehung sind zu sich gegenseitig ausschließenden Wahlfächern degradiert worden. (Diese Verfügung ist um so bedauerlicher, weil frühere Versuche mit der Wahlfreiheit der musischen Fächer in Berlin und in Baden-Württemberg sich eindeutig als pädagogische Fehlschläge erwiesen haben.)

2. Des weiteren muß es als ungerecht und pädagogisch unbegründet angesehen werden, daß eines der musischen Fächer, das infolge der Wahlfreiheit als verbindliches Unterrichtsfach fortfällt, nicht wenigstens als Wahlpflichtfach vom Schüler wahrgenommen werden kann.

3. Eine einseitige Benachteiligung der musischen Fächer liegt auch in der Tatsache, daß Musik- und Kunsterziehung nicht unter den Gegenständen der mündlichen Reifeprüfung genannt werden, obwohl eines von beiden Fächern nach Wahl des Schülers verbindliches Unterrichtsfach ist.

4. Die Beteiligung an Chor und Orchester ist überhaupt nicht mehr in den Pflichtenkreis des Schülers einbezogen; wahrscheinlich werden Chor und Orchester, die doch das Gemeinschaftsleben der Schule entscheidend mitprägen, in Zukunft zu den „freiwilligen Unterrichtsveranstaltungen“ zählen, von denen die Bestimmungen sagen: „Die Teilnahme hieran ist den Schülern freizustellen; eine Verpflichtung kann nicht ausgesprochen werden.“

Gegenüber der kontinuierlichen Entwicklung der Musik- und Kunsterziehung seit 1900 müssen die die musischen Fächer betreffenden Bestimmungen der Saarbrücker Rahmenvereinbarung als großer Rückschritt bezeichnet werden. Die Bedeutung des musikpädagogischen Kontinuums, das jetzt erneut gefährdet ist, wird sofort klar, wenn man bedenkt, daß für viele Volksschullehrer in Zukunft nur noch in der eigenen Volksschulzeit und in der höheren Schule ein ständiger Umgang mit der Musik möglich sein wird. Aber auch diese Möglichkeit entfällt bereits durch die erneute Reduzierung des musischen Teiles unserer Gesamterziehung. Die nun verfügte Wahlfreiheit zwischen Musik- und Kunsterziehung bedeutet, daß wir in Zukunft Studierende in die Pädagogischen Hochschulen bekommen werden, die zwei Jahre lang in einer entscheidenden Phase ihrer Schulbildung keinen Musikunterricht mehr gehabt haben.

Die rigorose Aufhebung eines durchgehenden zweistündigen Musikunterrichts in allen Klassen erfolgt zu einem Zeitpunkt, da man in einigen Nachbarländern nach deutschem Vorbild die Pflichtstundenzahl für den Musikunterricht erhöht.

Wir müssen mit Bedauern feststellen, daß es auch deutsche Philologen gibt, die für eine Wahlfreiheit der musischen Fächer auf der Oberstufe plädieren. Sie verweisen u. a. auf das Beispiel angelsächsischer Länder. Wir dürfen nicht vergessen, daß die angelsächsischen Länder, vor allem das junge Amerika, nie die Fächerzwangswirtschaft gekannt haben, wie sie bei uns seit Jahrhunderten üblich ist. Hinzu kommt, daß es in diesen Ländern nicht eine ausgesprochene oder unausgesprochene rangmäßige Gruppierung der Fächer gibt. Es stimmt, daß Musik in den nordamerikanischen Schulen vom 8. Schuljahr an Wahlfach ist, d. h. der Schüler wählt nicht Musik, sondern Chor oder Orchester, Blasorchester, Kammermusikensemble, Musikkunde, Musikgeschichte oder Harmonielehre. Alle diese musikalischen Betätigungen sind ordentliche Unterrichtsfächer, die im Rahmen des normalen Unterrichtsbetriebes erteilt werden. Der amerikanische Schüler, der sich für eines dieser Musikfächer entscheidet, hat wöchentlich sechs bis sieben Stunden Musikunterricht. Viele amerikanische Musikerzieher möchten heute lieber auf drei Wochenstunden Chor oder Orchester (von den vorhandenen sechs Stunden) verzichten, um dafür einen zweistündigen allgemein verbindlichen Musikunterricht für alle Schüler zu ermöglichen!

Die Saarbrücker Rahmenvereinbarung der Kultusminister ist Anlaß zu schwerer Besorgnis für alle Musik- und Kunsterzieher, für alle, die sich für den organischen Aufbau einer musischen Bildung verantwortlich fühlen.

Hoffen wir, daß die Kultusministerien von der in der Rahmenvereinbarung ausdrücklich vorgesehenen Möglichkeit Gebrauch machen werden, Musik- und Kunsterziehung zumindest als Wahlpflichtfächer zuzulassen, so daß die Schüler in den Klassen 12 und 13 am Unterricht beider musischen Fächer (eines als verbindliches Unterrichtsfach, das andere als Wahlpflichtfach) teilnehmen können. Sinnvoller als eine solche halbe Lösung wäre es jedoch, wenn die Ständige Konferenz der Kultusminister sich die Argumente des Deutschen Musikrats zu eigen machen könnte, der in einer von allen deutschen Musikverbänden einstimmig angenommenen Entschlie-ßung fordert, daß beide musischen Fächer, Musik und Kunsterziehung, in den Klassen 12 und 13 als verbindlicher Klassenunterricht erteilt werden.

Düsseldorf

Henzes Ballett »Undine«

Hans Werner Henze hat sein Ballett „Undine“ selbst in die Literatur eingeführt, indem er in seinem geistvollen „Tagebuch eines Balletts“ darlegte, unter welchen Voraussetzungen dieses Werk entstand, wie es geschrieben, choreographiert und aufgeführt worden ist. London, das Royal Ballet, Ashton als Choreograph und die Fonteyn als Undine — das war der beste Start, er wirkt nachhaltig. Auf der Amerikatournee des englischen Ensembles hat „Undine“ Erfolg gehabt, und inzwischen ist das Werk auch an mehreren großen deutschen Bühnen aufgeführt worden; wahrscheinlich haben viele Ballett Liebhaber „Undine“ auch in der Filmaufzeichnung des Royal Ballet mit der Fonteyn gesehen. Die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf brachte jetzt die „westdeutsche Erstaufführung“ mit dem Hinweis: „in Anwesenheit des Komponisten“. Die Aufführung war musikalisch sowie szenisch wohl vorbereitet; Reinhard Peters spielte Henzes Musik in ihrer Strawinsky grüßenden Farbigkeit anständig auf (am Flügel Hilde Hillemann), und das Ballettensemble präsentiert sich diszipliniert, solid geschult und gut geführt. Und doch blieb der Abend die Verzauberung schuldig, und doch war alle Bemühung unerfüllt, über das Einstudierte hinaus zum Märchen zu gelangen. Der Stoff des Kunstmärchens „Undine“ hält viele Umwandlungen aus; er ist stark genug, sich immer wieder neu prägen zu lassen. So hat ihm auch Ashtons Transponierung ins Mittelmeerische nichts genommen, sowenig wie durch Giraudoux de la Motte-Fouqué aufgehoben worden wäre. So ist auch nichts dagegen einzuwenden, wenn der Ballettleiter in Düsseldorf, Werner Ulbrich, sich eine eigene Librettofassung schreibt, die den Verhältnissen seiner Truppe angepaßt ist. Bei solchen auf Vereinfachung zielenden „Neufassungen“ wer-

den die Linien der Handlung, die im Märchen — auch im Kunstmärchen — oft von Rankenwerk verschleiert und dem Geheimnis dienlich sind, vergrößert. Die Vereinfachung hat Ulbrich auf sehr glückliche Weise gelöst, besonders der zweite Akt hat sehr gewonnen durch diese Reduzierung, und die Verständlichkeit blieb gewahrt. Um so mehr verlangt aber Simplifizierung des Handlungs zusammenhangs eine Verdeutlichung der Charaktere. Undine, die Meerjungfrau, unterscheidet sich wohl durch Kostüm und — selbstverständlich — durch die Persönlichkeit der Edel v. Rothe von der Gegendarstellerin, der Braut des Fischers Palemon, also einem Menschen aus Fleisch und Blut, getanzt von Audrey Betts. In der choreographischen Typisierung sind sich die beiden Haupttänzerinnen jedoch allzuleich, der Formenphantasie des Choreographen scheinen in den Charakterisierungen recht enge Grenzen gezogen zu sein. (Im alten Schnitzhölfer-Ballett „La Sylphide“ fände sich ein Muster für das Gegenüber von Zaubergestalt und Menschenwesen!) Auch in der Führung der Gruppen herrscht das unverzeihliche Einerlei: Sie tanzen immer gleich, ob sie nun Meerjungfrauen und Gefolge des Königs des Mittelmeeres sind oder Mädchen und Burschen eines Fischerdorfes. Herr Ulbrich, der sein Handwerk als Tanzarrangeur beherrscht, hätte sich von der Farbigkeit der Henzeschen Musik doch mehr inspirieren lassen sollen.

Eine Karikatur mitten im Märchenreich war der Tirrenio, der Meereskönig, der eher einer Nachtgestalt oder einem Wurzelregenten glich und dessen pfauenhafter Steifheit niemand zutrauen mag, die Wellen des Meeres und sein Getier zu beherrschen: Es ist nicht zu glauben, daß diese Figur die Handlung bestimmen kann. Wenn man sich zum Handlungsballett bekennt — und dieses Werk von Henze macht es leicht, die Gattung zu akzeptieren —, ist es unerlässlich, daß jede Figur glaubhaft Kontur hat und nicht nur hinsichtlich der Kostümgestaltung ins Bild wirkt (Ausstattung Jean-Pierre Ponelle), sondern auch kraft der pantomimisch-tänzerischen Ausformung. Wer sich wie Ulbrich zum Grundsatz entschließt, den Ballettabend mit einem Handlungsballett zu füllen, muß alle Konsequenzen für das Darstellerische auf sich nehmen: Man kommt ohne die Pantomime nicht aus! Dafür gibt es längst neue Ausdrucksformen, es geht durchaus ohne Ringfingerlein und Handaufsherz! Der Tänzer des Palemon (Walter Cuhay) traf am ehesten die Zusammenfassung von Tanzgestalt und gestaltendem Tänzer. Die Premiere vor einem Platzmietepublikum wird der Rheinoper und ihrem Ballettmeister bewiesen haben, daß sie für ihren Bereich das Richtige getan haben: Sie wählten ein Werk in einer Inszenierung, das über die Premiere hinaus das breite Publikum unterhalten wird.

O. F. Renner

Edel von Rothe
d Walter Cuhay
n Henzes Ballett
„Undine“



Star-Theater mit Ensemblegeist

Rudolf G. Sellners Pläne für die Deutsche Oper

Rudolf G. Sellner, der künftige Intendant der Deutschen Oper Berlin, die im wiederhergestellten Hause an der Bismarckstraße am 24. September mit Mozarts „Don Giovanni“ eröffnet wird, erstrebt ein „Sänger-Theater“ großen Formates, will aber auch den Ensemblegeist pflegen. Seine Künstler sollen nach Möglichkeit sesshaft werden, und es soll keinen Unterschied zwischen Fest- und Alltagsaufführungen mehr geben. Wesentliche Änderungen wird die Kapellmeisterbesetzung erfahren. Ference Fricsay, musikalisches Oberhaupt, wird, „soweit es seine Gesundheit zuläßt“, einige wenige Premieren dirigieren, zunächst Mozarts „Don Giovanni“ mit Carl Ebert, als Regisseur, dann Bizets „Carmen“. Er soll außerdem als „musikalischer Berater“ zur Verfügung stehen. Karl Böhm und der französische Dirigent Ernest Bour wurden durch weitgehende Gastverpflichtungen an Berlin gebunden. Auch Silvio Varviso wird wieder am Pulte der Deutschen Oper Berlin wirken. Ob hier auch Richard Kraus als Gast erscheinen wird, der als Lehrer an die Berliner Musikhochschule verpflichtet wurde, steht noch nicht fest. Kapellmeister Ernst Märzendorfer scheidet aus, Christian Vöchting bleibt. Die Hauptlast wird Heinrich Hollreiser zu tragen haben, der nicht wie in Wien nur „nachdirigieren“, sondern sein nachschöpferisches Können auch an eigenen Einstudierungen erweisen soll, so gleich am 25. September bei Giselher Klebes „Alkmene“.

Sellner muß 20 Inszenierungen aus dem alten Spielplan übernehmen, die den Bedingungen des neuen Hauses anzupassen sind. Wolf Völker scheidet als Regisseur aus. Dafür hat man mit Wieland Wagner Vereinbarungen getroffen. Er wird Richard Wagners „Lohengrin“ und vorher Verdis „Aïda“ inszenieren, die am 28. September mit Böhm am Dirigentenpult erklingen soll. Am 2. Oktober folgt Glucks „Orpheus und Euridice“ in der Choreographie Mary Wigmans. Werden die Werke Mozarts, Verdis und Wagners (aber zunächst ohne dessen „Ring“) wie bisher Säulen des Spielplans sein, so will Sellner auch dem neuzeitlichen Bühnenschaffen breiten Raum geben. Für die Eröffnung des Hauses hat Giselher Klebe, wie schon erwähnt, die Oper „Alkmene“ komponiert. Für den 8. Oktober, also noch während der Festwochen, ist ein großer Ballettabend vorgesehen, an welchem unter Leitung Tatjana Gsovskis Strawinskys „Russische Bauernhochzeit“, ein Werk von Henze und Pierre Boulez' „Marteau sans Maître“ aufgeführt werden. Von früher wird Schönbergs „Moses und Aron“ übernommen, mit dem Scherchen und Sellner auch in Wien Aufsehen erregt und Anerkennung errungen haben. Überhaupt möchte Sellner die Beziehungen zu Wien pflegen und aufbauen. Er hat sich aus Wien auch Dr. Egon H. Seefehlner geholt, der ihm (wie es schon

bei Karajan der Fall war) als Chef der Opernverwaltung zur Seite stehen wird. Weiterhin geplant sind Aufführungen von Bergs „Lulu“, Strawinskys „Wüstling“ und „König Ödipus“, Britten's „Sommernachtstraum“, Milhauds „Orestie“. Auch Opern von Henze, Krenek und Einem sind in Aussicht genommen. Ferner denkt Sellner an „Ausgrabungen“ und dabei an Werke Meyerbeers. Ferner soll die Kammeroper ausgebaut werden, für die im neuen Gebäude der Akademie der Künste eine ideale Bühne zur Verfügung stünde.

Die prominenten Sänger des alten Ensembles bleiben dem Institut erhalten. Neu hinzukommen werden die Damen Lipp, Köth, Muszeli, Dominguez, Johanson und Ludwig sowie die Herren Uhde, Schöffler, Cracken, Capecchi, Berry, Sardi, P. Prohaska und Neagu. Als Ausstattungschef wird wie bisher Wilhelm Reinking zur Verfügung stehen. Ein fest an das Haus gebundener Regisseur wurde nicht verpflichtet. Sellner selbst will in seiner ersten Spielzeit möglichst oft auf seiner Bühne und möglichst selten im Büro sein. Er wird nebenher auch im Berliner Schiller-Theater und im Frühjahr einmal in Wien inszenieren. Für die zweite Spielzeit hofft er Günther Rennert wenigstens gastweise zu gewinnen. Das Orchester wird auf 124 Mann verstärkt, die Mitgliederzahl des Balletts auf 50 gebracht werden.

Geistliche Musik

Große Verbände der deutschen Kirchenmusik bei der Bekenntnisse führten wie in den Vorjahren ein mehrtägiges „Weihnachtssingen“ durch, an welchem angesehene Chorvereinigungen aus ganz Deutschland teilnahmen. So ist die Kirchenmusik nachgerade das letzte Band geworden, das Ost und West noch zusammenhält. Von Palestrina bis zu den jüngsten Kirchenkomponisten reichten die Werke der Programme. Als bedeutsam für das fromme Suchen unserer Zeit hoben sich hervor: Ernst Peppings in Farbe und Zeichnung kühn geprägte Weihnachtsgeschichte nach Lucas (Stadtkantorei Göttingen), der gegenüber Hugo Distlers holzschnittartige Weihnachtsgeschichte (Kirchenmusikschule Halle) schon „klassisch“ anmutet. Eine dritte Vertonung des Weihnachtsevangeliums, die aus der Feder Herbert Gadschs stammt, folgt etwas zaghaft den Spuren Distlers (Kirchenmusikschule Görlitz).

Das stimmliche Können der Chorvereinigungen verdiente fast überall Lob. Das gilt vor allem vom Leipziger Propsteichor, der u. a. Stücke aus einer ansprechenden Kantate seines Leiters Georg

Trexler vortrug, und von dem Waldsassener Stiftschor, der sein Programm auf Palestrina abgestimmt hatte. Eberhard Wenzel, Leiter der Kirchenmusikschule Halle, war mit zwei eigenen Tonschöpfungen vertreten, darunter einer charaktervollen Liedmotette nach Worten Melancthons, die Oskar Söhnngen, dem Berliner spiritus rector der evangelischen Kirchenmusik Berlins, zugeeignet ist.

Von den etwa zwei Dutzend umfangreichen Kirchenkonzerten waren einige ganz der Orgelmusik gewidmet. So setzten Michael Schneider und Albert Tinz ihr hohes Können für Werke vornehmlich des 19. Jahrhunderts ein, Heinz Sa-

wade bestritt sein Programm ganz mit Musik J. S. Bachs, und Sieglinde Ahrens spielte die Weihnachtsmusik aus dem im katholischen Kultus wurzelnden Choral- und Chorwerk „Das heilige Jahr“ von Joseph Ahrens. Diesseits und jenseits des Brandenburger Tores waren die Kirchen während dieses Weihnachtssingens fast immer bis auf den letzten Platz gefüllt. Musikalisch reich ausgestaltete Gottesdienste sowie Feierstunden mit Posaunenchor aus Sachsen und Mecklenburg gehörten gleichfalls zum Programm dieser kirchenmusikalischen Festtage und halfen mit zum Brückenschlag von Mensch zu Mensch.

Erwin Kroll

Hannover

Ein junges Festival

Musikalische Jugend und Neue Musik

Zu den Leitsätzen, unter denen die „Musikalische Jugend Deutschlands“ innerhalb der internationalen „Jeunesses musicales“ arbeitet, zählt der ungemein wichtige, daß die Jugend die Zukunftsfrage der Musik diskutieren muß, da sie selbst einmal diese Frage zu bewältigen haben wird. Unter diesem Motto sind die „Tage der Neuen Musik“ zu sehen, die von der Musikalischen Jugend gemeinsam mit dem Funkhaus Hannover des Norddeutschen Rundfunks veranstaltet worden sind. Aus dieser Zielsetzung ergibt sich außerdem, daß die Konzerte teilweise mehr Studiocharakter zeigten und zeigen durften als perfektionierte Leistungen. Auch das Interpretative der Neuen Musik muß heute in vielen Fällen erst neu und vorsätzlich bewältigt werden.

Die Voraussetzungen, eine besondere Art Fest der Neuen Musik zu versuchen — es geschah hier in diesem Umfang zum zweitenmal —, sind in Hannover insofern günstig, als das Funkhaus sein Symphonieorchester und die technischen Einrichtungen stellen kann, die zur Wiedergabe jüngster, auch elektronischer Musik vonnöten sind, vor allem aber auch dadurch, daß sich hier ein Studio der Musikalischen Jugend gebildet hat, das sich speziell der Neuen Musik widmet. Dieses Studio steht unter der Leitung des jungen, rührigen Dirigenten Klaus Bernbacher und kann sich auf ein Orchester von rund 60 jungen Musikern stützen, meist Studierenden norddeutscher Musikhochschulen, die sich zur gemeinsamen Probenarbeit in Hannover zusammenfinden. Diesmal war das Orchester allerdings nicht in seiner Gesamtheit vertreten, sondern nur durch ein ausgewähltes Kammerensemble, dem im ersten der Konzerte spezifische Aufgaben gestellt waren.

Das Studio kommt natürlich auch dem allgemeinen Musikleben Hannovers als belebender Faktor zugute, und der — die Veranstalter überraschende — starke Besuch der Musiktage zeigt einmal mehr, daß der Kontakt mit der Moderne heute allorts

gesucht wird, sofern er auf redliche, nicht sinnlos provozierende Weise vermittelt wird: Das Programm dieser Tage lag im Ausgleich zwischen Nachholbedarf und Demonstration junger Kräfte richtig. Es wird noch an Breite gewinnen, wenn sich im nächsten Jahr das Hannoversche Opernhaus an diesem jungen Festival mit einem Abend neuen Musiktheaters beteiligen wird.

Kammer- und Orchesterkonzert waren von zwei Vätern der jüngsten Musik her aufgebaut: Schönberg und Webern, aus deren Schaffen Werke ausgewählt waren, die ihrerseits die Entwicklung aus der Tradition belegen: Weberns Passacaglia op. 1 und Rilke-Lieder op. 8, Schönbergs Klavierstücke op. 23 (Solist: Bernhard Ebert), „Lichtspielszene“ und die in Deutschland noch kaum bekannten späten Orchestervariationen op. 43b in g-Moll, Schlaglicht auf des späten Schönbergs Verhältnis zur Tonalität und Tradition (Brahms, Reger): „Es ist eines jener Werke, die man schreibt, um sich an seiner eigenen Virtuosität zu erfreuen . . .“, kommentiert Schönberg sein Werk mit leiser Selbstironie. Auch der „Actus Tragicus“, Kammermusik für zehn Soloinstrumente des 1956 in New York gestorbenen Erich Itor Kahn greift die Beziehung von Tonalität und neuer Kompositionstechnik in Reihen auf, und latent vorhanden ist sie in dem Violinkonzert von René Leibowitz, das die eine der beiden Uraufführungen dieser Tage war.

Leibowitz war aus Paris gekommen, um sein Werk wie das gesamte Orchesterkonzert zu dirigieren: Leider nicht ein entfernt so guter Orchesterleiter wie versierter Musiker. Sein Violinkonzert ist ein klar geformtes Stück, von zwei großen Solokadenz — deren zweite von der Pauke sekundiert wird — gegliedert, bei aller zwölftönigen Observanz mit einem Liebäugeln nach dem fulminanten Geigen-thema hin komponiert, mit einer schwungvollen Intrada des Solisten und viel Konzilianz gegenüber der Solostimme im Gegensatz zum klanglich diffus gearbeiteten Orchesterpart. Solist war Ivry

Gitlis, erstmals in Deutschland zu hören: ein hervorragender Techniker, typischer Geiger der Flesch-Schule, Menuhin verwandt in Ton und Bogenführung, souverän im Vortrag.

In der Reihe der jüngeren Komponisten erschien Dieter Schönbach mit seiner Vertonung von Elisabeth Borchers' Schlaflied für Mezzosopran und Instrumente, mehr modischer Manierismus gegenwärtiger Kompositionspraktiken als dem Wort äquivalente musikalische Poesie, suggestiv vorgelesen von Carla Henius; sodann der Italiener Nicolò Castiglioni mit seinem Stück „Tropi“, Versuch mit Klangfarben und Klangdichten, der schon benachbart des immer noch sehr im Experimentellen befangenen Komplexes der Musik mittels elektronischer Klangerzeugung liegt. Der dritte Abend trug darum nicht zu Unrecht den Titel „Experimentelle Musik“: darin Beispiele reiner Elektronik von Gottfried Michael König und Josef Anton Riedl, dann aber auch der Verschmelzung von Elektronik und Naturklang: auf dem Weg strenger struktureller Bindung bei Mauricio Kagels „Transición II“, die präparierte Tonbänder mit Klavier und dem als Schlagzeug genutzten Klavierinneren (Saiten und Resonanzboden) koppelt und das Klangbild in das isolierte Klangereignis tachistisch auflöst

(Solisten: Aloys Kontarsky und Christoph Caskel). Sodann Verschmelzung auf dem Weg einer konventionelleren Komponierweise mit thematischen Figurationen, tonalen Anklängen, elektronisch leicht verfremdeten Solo- und Chorstimmen bei Klaus Hashagens Studie „Der Bau des Tempels“ nach Texten aus dem „Buch der Könige“, eine Komposition, die mehr in Richtung der frei manipulierenden Pariser Musique concrète weist: die zweite, ebenfalls gut aufgenommene Uraufführung dieser Tage.

Wie langsam die Komponisten das elektronische Klangmaterial in den Griff bekommen, bewies auch die Film-Matinee, in der Musik von Schönbach, Riedl, dem Franzosen Guy Bernard und dem Polen Andrzej Markowsky erklang: „konkrete“ Musik zum abstrakten Bild, absolute Musik zum konkreten Bild: vornehmlich Tricks; Trauma und Schock vielleicht im engagierten Thema „Guernica“ (nach Picasso und Eluard) oder „Stunde X“ (Bedrohung durch die Bombe), aber – von der filmischen Qualität dieser nicht neuen Streifen ganz abgesehen – eine künstlerische Null in der Begegnung von Bild, Wort und Ton: ein zweifelhafter Weg zur Bewältigung neuer Klangphänomene wie zu ihrer Popularisierung.

Ernst Thomas

Darmstadt

»Internationales Kranichsteiner Kammer-Ensemble« gegründet

Ein erstes internationales Kammerorchester, in dem hervorragende Musiker ihres Fachs aus mehreren europäischen Ländern mitwirken, wurde vom Kranichsteiner Musikinstitut in Darmstadt unter dem Titel „Internationales Kranichsteiner Kammer-Ensemble“ gegründet. Dr. Wolfgang Steinecke, der Leiter des Kranichsteiner Musikinstituts und der „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“, verfolgt mit der Gründung des Ensembles das Ziel, Musteraufführungen neuer Musik in Darmstadt zu realisieren. Hierzu wurden Spezialisten für die Interpretation neuer Musik aus Deutschland, Frankreich, Italien und England gewonnen. Mitglieder des Ensembles sind als Flötist Severino Gazzelloni (Rom), als Oboist Lothar Faber (Köln), als Klarinettenisten Guy Deplus (Paris), Georgina Dobree (London) und Stelio Licudi (Mailand), als Fagottist André Rabot (Paris), als Hornist Renato Fagotto (Venedig), als Trompeter Anania Battagliola (Mailand), als Posaunist Bruno Ferrari (Mailand), als Schlagzeuger Christoph Caskel (Köln) und Heinz Haedler (Mannheim), als Harfenist Francis Pierre (Paris), als Pianisten das Duo Kontarsky (Köln), als Streicher die Mitglieder des Quatuor Parrenin (Paris) und der Kontrabassist Georg Lindemann (Bochum).

Das Ensemble wird zum erstenmal bei den XVI. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik (Darmstadt, 29. August bis 10. September 1961)

und bei den vom Hessischen Rundfunk gleichzeitig in Darmstadt veranstalteten „Tagen für Neue Musik“ hervortreten. Als Chefdirigent des neuen Kammerorchesters wurde Bruno Maderna (Mailand) gewonnen. Das Kranichsteiner Musikinstitut hat für die Konzerte des Ensembles drei Kompositionsaufträge vergeben. Darüber hinaus werden die Konzerte unter dem Thema „Neue Musik 1911 bis 1961“ wichtige Werke aus der Entwicklung der Neuen Musik in den letzten 50 Jahren bringen.

Dieses von Dr. Wolfgang Steinecke, dem Gründer des Kranichsteiner Musikinstituts, ins Leben gerufene Kammerensemble, das sich aus der großen Zahl der bei den Ferienkursen mitwirkenden Künstler und einiger weiterer hervorragender Experten zusammensetzt, wird die Arbeit des Instituts in allen großen Zentren der Musik entscheidend fördern. Das Ergebnis langjähriger, intensiver Zusammenarbeit bei den bisher fünfzehn Ferienkursen und zahlreichen kleineren Veranstaltungen in Darmstadt findet in dieser Neugründung nachdrückliche Bestätigung. Zugleich aber gibt dieser Zusammenschluß neue Antriebe, die hier aufgeführten Kompositionen in qualitativ gleichwertiger Interpretation aufzuführen und damit den Ruf Darmstadts als einer zentralen Pflegestätte der Neuen Musik, des künstlerischen Experiments und des Wagemutes in aller Welt zu bekräftigen.

G. A. Trumpff

Skriabin – Janacek – Lutoslawski

Musica viva hat Skriabin wiederentdeckt. Dieser 1915 in Moskau gestorbene Komponist war immer ein Unzeitgemäßer, zu Lebzeiten wegen seiner kühnen Harmonik nur von wenigen verstanden. Den Jüngeren ist er heute nahezu unbekannt; von keiner weltanschaulichen oder nationalen Gruppe ist er auf den Schild erhoben worden. Skriabin wollte einen Lieblingstraum des 19. Jahrhunderts zu Ende träumen, das Wunschbild eines Gesamtkunstwerkes. Was die Romantiker Tieck und Philipp Otto Runge planten, eine „malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wo für die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufzuführen sollte“, was Baudelaire meint, wenn er sagt: „Les parfums, les couleurs et les sons se repondent“, greift Skriabin auf. Er konstruiert ein *clavier à lumière*, plant eine „Duftorgel“, erstrebt ein „Allkunstwerk“, ein dionysisches Massenmysterium, in dem Töne, Farben und Düfte als „komplementäre Sinnesreize“ auf den Menschen wirken, so daß er ein Entzücken „nicht von dieser Welt“ empfindet. In einem mystisch-ekstatischen Rausch will er über „die Wege der Kunst“ nach seinen eigenen Worten „im Himmel erwachen“. Das „*Poème de l'extase*“, das das dritte Musica viva-Konzert beschloß, steht auf der großen Wende in Skriabins Schaffen: was vorher liegt, ist lediglich Vorstufe, bewegt sich in einer Chopin- und Liszt-Nachfolge, was nachher kommt, steigert die Tristan-Chromatik mit Hilfe eines aus übereinandergeschichteten Quartetten gebildeten „mystischen Akkordes“ in eine ekstatische Farbenmusik von verwirrender Leuchtkraft. Der statisch-impressionistischen Klangauffassung der Debussy und Ravel setzt er seine dynamisch-expressionistische entgegen. Unter den neueren Komponisten steht ihm Messiaen am nächsten; bei beiden sind religiöse Ekstase und erotischer Rausch eng verschwistert.

In diesem einsätzig fortflutenden „*Poème*“, dem Skriabin, wie Strawinsky mitteilt, ursprünglich das Motto „Erhebt euch, ihr Elenden der Erde“, den Beginn der französischen Urfassung der „*Internationale*“ geben wollte, ist Wagner noch deutlich zu spüren. Das Orchester gleißt und glüht in schillernden Farben. Aus weichen, sehnsuchtsvollen Klängen steigert die Musik mehrmals zu Rausch und Trunkenheit, um schließlich in einer volupté extatique, in hellstem, strahlendem C-Dur zu enden.

Skriabins Symphonie war genau das Werk, in dem Lorin Maazel allen Glanz und Farbflimmer des Orchesters, alle Künste instrumentaler Verlockung, Verführung und Betörung entfalten konnte. Hier holt er das letzte an Intensität aus den Musikern, macht den Klang zauberisch und süß, läßt ihn dann wieder mit einer kaum noch zu ertragenden Spannung, läßt den Rhythmus in den bewegten Teilen wie elektrische Funken sprühen. Bewährte sich

Maazel bei Skriabin als besessener Ausdrucks-musiker, so zuvor in Strawinskys „*Agon*“ als qualifizierter Rhythmiker, der die Musiker mit überlegener Sicherheit durch alle rhythmischen Verschlingungen und Überschneidungen führt. Als großer Klangverführer versucht Maazel, trotz aller Distanzierung, auch hier noch die Ausdrucksnuance zu betonen. Aber Strawinsky selbst bewies seinerzeit bei der Aufführung in Donaueschingen, daß diese skelettierte Musik, diese Klang gewordene Feinmechanik eines komponierenden Ziseleurs, um so lebendiger wirkt, je trockener und glasiger sie wiedergegeben wird. Am Beginn des Konzertes standen die „*Canti di Liberazione*“ von Luigi Dallapiccola. Hohes Ethos zeichnet diese Chöre aus, die bald ergeben und demütig, bald inbrünstig und pathetisch um die Idee der Freiheit, dem geistigen Zentrum von Dallapiccolas Schaffen, kreisen. Expressionistische Emotion und klassische italienische Vokalpolyphonie, „schattenhaftes, farbloses Sprechen“ und Zwölftonformalismus werden dabei nicht immer ganz nahtlos verwoben. Starke Ovationen für Maazel und für den anwesenden Dallapiccola. Das Programmheft war, wie immer bei Musica viva, geradezu eine bibliophile Kostbarkeit; der Clou diesmal mehrere noch nie veröffentlichte Bilder von Skriabin.

Im vorhergegangenen Musica viva-Konzert hatte Karl Amadeus Hartmann die reizvolle Idee, drei Werke der jüngsten Entwicklung („*Après lude*“ von Niccolò Castiglioni, „*Apparitions*“ von György Ligeti, „*Expressioni varianti per violino e orchestra*“ von Tadeusz Baird) zwei Kompositionen aus dem Jahre 1960 (Kammersymphonie von Schönberg und „*Histoires naturelles*“ von Ravel), der Zeit, in der Neues unruhvoll zu gären begann, gegenüberzustellen. Bruno Maderna dirigierte, bestens vertraut mit den technischen und geistigen Feinheiten der Werke; Solisten waren die hervorragende polnische Geigerin Wanda Wilkomirska und Nan Merriman, die die Ravel-Lieder mit prachtvollem Stimmmaterial sang, ohne den geistigen Gehalt voll treffen zu können: sie wurde neckisch, wo sie ironisch, deutlich, wo sie distanziert hätte sein müssen.

Im Rahmen der Philharmonischen Konzerte wurde erstmals in Deutschland die Kantate „*Amarus*“ von Leoš Janáček aufgeführt. Das Werk des großen mährischen Komponisten ist immer noch nicht ganz erschlossen; noch gibt es Opern und Konzertwerke, die in Deutschland völlig unbekannt sind. So auch Janáčeks erste Kantate „*Amarus*“, deren Komposition er 1897 beendete und die 1900 in Kromeriz-Kremsier erstmals unter seiner Leitung erklang. Das Werk hat die bei Janáček mehrmals – in der Oper „*Schicksal*“, dem Streichquartett „*Intime Briefe*“ – zu beobachtende autobiographische Note: der Mönch Amarus in der der Kantate zugrundeliegenden Dichtung von Jaroslav Vrchlický, der beim Anblick eines Liebespaares

von der Sehnsucht nach Freiheit, Glück und Lebensfreude ergriffen wird, spiegelt Erinnerungen Janáček an seine eigene Klosterzeit und an die Nichtbeachtung, mit der der 40jährige noch zu kämpfen hat. In der Musik spürt man die Nähe der gleichzeitig entstandenen „Jenufa“: der gleiche Erdgeruch, die gleiche bäuerisch-urtümliche Kraft. Das Werk hat den Reiz des Unberührtseins von Artistik und jeglichem Raffinement. Die Gestaltung ist spontan und unkompliziert, opernhaft mischt sie rezitativischen Erzählerton und lyrisches Aufblühen, verbindet ein Mosaik von kurzen Phrasen und naturalistischen Ausbrüchen mit naiv-kraftvollem Instrumentalkolorit. Eindringlich die Wiedergabe unter Fritz Rieger mit Margit Kobeck und Friedrich Lenz als Solisten.

Als weitere Novität brachte Rieger das „Konzert für Orchester“ des Polen Witold Lutoslawski. In Polen vollzieht sich zur Zeit eine mit viel Freimut ausgetragene Auseinandersetzung zwischen dem „Schreckbild des Formalismus und dem Köder des sozialistischen Realismus“ — so die Formulierung von Tadeusz Marek in einem 1957 in Warschau erschienenen Pamphlet. Für den „sozialistischen Realismus“ werben besonders die Parteitheoretiker und Kulturpolitiker, aber die jungen Musiker, unter ihnen auch der 1913 geborene Lutoslawski, neigen mehr zum „Schreckbild des Formalismus“. Sein „Konzert“, das für großes Orchester mit dreifach besetzten Holz- und vierfachen Blechbläser-

gruppen, zahlreichem Schlagzeug, zwei Harfen, Klavier und Celesta besetzt ist, beginnt allegro maestoso mit einem gewaltigen Orgelpunkt, der in lastender Schwere 37 Takte lang in Bässen, Harfen, Pauken und Fagotten liegt. Es kommen gewaltige Steigerungen und dann wieder Decrescendi, die perdendosi verlöschen. Der zweite Satz beginnt mit sommernachtstraumhaft daherhuschenden Sechzehntelfiguren gedämpfter Streicher. Holzbläser, Harfen, Xylophon und Schlagzeug mischen sich ein; häufig finden wir die Angabe *mormorando*. Als Kontrast folgt ein machtvoll von Trompeten unisono geblasenes *Arioso*. Dann wieder das Geflimmer des Anfangs. Der dritte Satz heißt *Passacaglia, Toccata e Corale*. Der Titel umschreibt bereits das musikalische Geschehen. Bisweilen geht es noch etwas drunter und drüber; dann gesellen sich frommer Choraltönen nach „*Mathis der Maler*“-Art zu Klangentladungen à la „*Sacre*“, mischen sich Vitalismus und linearer Kontrapunkt, klopfen dem Komponisten Syznanowski, Ravel und Bartók auf die Schulter. Aber immer zeigt sich Lutoslawski als Könnler mit Einfall und Phantasie, der die Instrumentations- und Kompositionstechnik der letzten fünfzig Jahre perfekt beherrscht. Rieger nahm sich des Werkes temperamentvoll an, und das konservative Philharmonikerpublikum ging mit, wenn auch zögernd.

Helmut Schmidt-Garre

Wuppertal

Martins »Mysterium von der Geburt des Herrn«

Nach der Uraufführung von Frank Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn“ innerhalb der Salzburger Festspiele 1960 waren die Meinungen geteilt, ob man dieses Werk überhaupt szenisch darstellen solle, wie es der Komponist wünscht. Ein Urteil darüber war freilich dadurch erschwert, daß dem schlichten, frommen Tenor von Text und Musik eine wenig anstehende, pomphafte Ausstattung im neuen Großen Salzburger Haus aufgepfropft worden war. Aber auch die viel werkgerechtere deutsche Erstaufführung in Wuppertal hat den zwiespältigen Charakter des Werkes nicht verdecken können, dem Martin keine Gattungsbezeichnung gegeben hat, das jedoch von der Zwitterform des szenischen Oratoriums her inspiriert und konzipiert ist.

Erinnert man sich demnach beispielsweise an Honeggers szenisches Oratorium „Johanna auf dem Scheiterhaufen“, so ergeben sich wichtige stilistische Unterschiede. Honeggers szenisches Oratorium wird man ohne jeden Zweifel szenisch aufführen müssen, weil die Folge der Visionen eine innere Dramatik besitzt und Honegger sie auch mit einer dramatisch erhitzten Musik erfüllt

hat. Das ist bei Martin anders: der rein lyrische Stoff des Mysteriums und eine selbst die Kontraste von Himmel und Hölle nur nobel und verhalten ausspielende Musik wirken undramatisch, ganz zu schweigen von den Schwierigkeiten, die eine szenische Realisierung des Mysteriums von der Geburt Christi heute bereiten muß, da wir um den Glauben an das naive Wunder zu ringen haben. Übrigens wurde einem kaum bewußt, daß dieses Mysterium eigentlich vierzehn Tage früher, zur Heiligen Nacht, hätte erklingen müssen, so sehr wurde es als säkularisiertes Theater empfunden. Weder die Würde des — in der Übersetzung jetzt verbesserten und gereinigten — Textwortes aus der Mitte des 15. Jahrhunderts noch die Ehrfurcht des Komponisten vor diesem Wort helfen im Grunde da weiter. Geht man aber vom theatralischen Erfordernis aus, dann ist es freilich so, daß gerade Martins Zurücktreten, sich in den Dienst des Wortes stellen, das auch seine Vertonung von Shakespeares „Sturm“ charakterisiert und auszeichnet, nach der kräftigen bildlichen Unterstützung trachtet. Das ist der innere Widerspruch von Vorwurf und Werkgestalt.



Frank Martin,
Mysterium von der
Geburt des Herrn" ·
oben: Käthe Maas
(Unsere Frau) · Mitte:
Eduard Wollitz (Gottvater)
unten: Varpio (Erzengel)

An einer dem Stoff angemessenen Würde hat es der Wuppertaler Aufführung nicht gemangelt. Martins archaisierende, mehr als je in die Tonalität zurückgenommene Musik, die weitgehend auf der einfach geführten, jede aufdringliche Melodik meidenden Gesangsstimme basiert, erhielt von dem Dirigenten Hans Georg Ratjen die ausschwingende Ruhe in der szenischen Zusammenfassung und die milde klangliche Verklärung: eine in allen Elementen vorzüglich proportionierte musikalische Wiedergabe. Die Regie Georg Reinhardt traf genau den richtigen Grad an Abstraktion im szenischen Aufriß und an notwendiger Stilisierung von Bewegung und Geste, wobei man lediglich die Frage aufzuwerfen hat, ob es nicht besser wäre, auf die Darstellung Gottvaters zu verzichten, nachdem man das Mysterium der Geburt Christi symbolisch angedeutet und ganz folgerichtig eine leibhaftige Verkörperung des Jesuskindes — es wäre ja doch nur eine mehr oder minder geratene Puppe — dem Zuschauer erspart hat.

Weniger einverstanden wird man indessen mit der Ausstattung Heinrich Wendels sein müssen, die sich in ihren vorwiegend goldenen und blauen Farbtönen stilistisch zu eng an die Entstehungszeit der Verse Arnoul Grébans, an das französische 15. Jahrhundert, bindet. Hier blieb das Bild den einer Musik des 20. Jahrhunderts zu zollenden

Tribut entsprechender Umsetzung schuldig. Die symbolisierende Regie kann sogar vor solch fixierter Zeitlichkeit eher sinnentleerend als verbindend wirken. Auch die Choreographie Erich Walters, die im ganzen den in der Höhe dreigeteilten Bühnenraum klug nutzte, dürfte sich in den heute bigott anmutenden Armbewegungen der Engel zu sehr dem historischen Bildvorwurf genähert haben.

Das Gesamtniveau der Aufführung aber bestätigte von neuem den Ruf, den sich die Wuppertaler Bühnen als eines der letzten wirklichen Ensembletheater erworben haben und dank eines beständigen und beständig anwesenden (!) Teams der Vorstände erhalten. Ensemblegeist war bis in die kleinste Charge zu spüren, dazu viel Kultur bei Chor und Orchester und ein im Hinblick auf die Sängernöte des deutschen Theaters erstaunlich homogenes Solistenensemble, an dessen Spitze die vortreffliche Sängerin und Darstellerin Käthe Maas (Unsere Frau), Eduard Wollitz (Gottvater und Prophet Simeon), Robert Allmann (Adam und Joseph) und Walter Jenckel (Satan).

Der Komponist, der hier auch zum ersten Male die in Salzburg ausgelassene Szene Adams und Evas in der Hölle sah, konnte sich im Kreis der Künstler für starken Beifall bedanken.

Ernst Thomas

»Zauberflöte« als »Lehrstück der Humanität«

Mozarts „Zauberflöte“ im Kasseler Staatstheater hat einige Diskussionen ausgelöst, die aber weniger künstlerische als politische Argumente gegen den Gastregisseur Götz Friedrich, Spielleiter und wissenschaftlicher Mitarbeiter Walter Felsensteins an der Berliner Komischen Oper anführten.

In Kassel ist die Position des Oberspielleiters für die Oper verwaist. Intendant Hermann Schaffner behalf sich mit Gastregisseuren, deren letzter Götz Friedrich war, der seit neun Jahren zum Stabe Felsensteins gehört. Es lag auf der Hand, daß er nicht nur Felsensteins Stil, sondern auch dessen Intensität in der Arbeit mit dem Ensemble, die Tendenz, aus den Solisten singende Schauspieler zu machen, was ja für Mozarts „Zauberflöte“ nur zu begrüßen ist, nach Kassel übertragen würde. In der Kasseler Situation nun erscheint eine so intensive szenische Arbeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Ensemble, auch wenn solche zweifellos unbequemen Praktiken in einzelnen Fällen nicht sonderlich geschätzt werden.

Friedrich hat mit außerordentlicher Energie und zielbewußter Konsequenz mit den Solisten und dem Chor gearbeitet, um die Regiekonzeption seines Lehrers Felsenstein nach Kassel zu verpflanzen. Diese Felsenstein-Inszenierung und Bearbeitung der „Zauberflöte“ ist im Reigen seiner Regieleistungen wohl die am meisten umstrittene, die z. T. heftige Reaktionen in West-Berlin ausgelöst hat, wie aus einer Kritik anlässlich der 150. Aufführung im vergangenen Jahr abzulesen ist, wo es bereits in der Überschrift heißt: „Sarastro als

Funktionär“. Im bundesrepublikanischen, weniger empfindlich reagierenden Klima, wenn auch nahe der Zonengrenze, wird man in Götz Friedrichs Kasseler Inszenierung solche Tendenzen nicht so einfach ableiten können, wenn auch ganz eindeutig die Mozart-Oper hier zu einem „Lehrstück der Humanität“ (Friedrich) gemacht wird (wie der „Nathan“ es ist), in dem Sarastro ein primus inter pares ist, in dem die Priester zu „Eingeweihten“ werden und sich die Versammlung der Priester in einen „Obersten Rat“ verwandelt, so daß der PriTERMarsch — reagiert man auf solche Dinge nach unseren „großdeutschen“ Erfahrungen allerdings — wie ein Fanfarenmarsch empfunden wird. Friedrich überspielt, indem er beredt die Ideen Mozarts und Schikaneders deutet, das religiös-mystische-freimaurerische Menschheits-Ideal zugunsten einer mehr materialistischen Humanitas. Und obwohl er gerade hier im Programmheft Mozart als Zeuge anruft, kann man ihm (und Felsenstein) gerade an diesem Punkte am wenigsten folgen.

Die Handlung des Märchenspiels beschränkt sich nicht mehr, wie von Schikaneder notiert, auf ägyptische Symbole, sondern sie bezieht den ganzen Orient ein bis über Indien hinaus. Der Oberste Rat der Eingeweihten ist in den offenbar von Friedrich inspirierten Kostümen Hannelore Kuschnitzkys einem Geheimorden ähnlich, oder er erinnert an eine Versammlung von Kosaken oder Kirgisen, während die drei Damen absolut „irdisch“ geworden sind, die sich kokett, fast frivol,



Umstrittene
„Zauberflöte“
in Kassel

benehmen, sich eifersüchtig angiften und in ihren farbigen, phantasievollen Gewändern einer per-sischen Miniatur entlehnt sein könnten. Das Ge-folge Sarastros wird zum „Volk“, zu einer Schar chinesischer Reisbauern, die Szene der Begegnung Papageno-Papagena ist vollends in Ostasien an-gesiedelt. Daneben wird ganz bewußt „Musik-theater“ gemacht, der „Zauber“ einer Maschinen-komödie des Wiener Vorstadttheaters bemüht, die Szene wird streckenweise über-realistisch aus-gespielt (mit feuerspeienden Schreckfiguren, Blitzen, Qualm und Flammen), das „Flugwerk“ für die drei Knaben ist nach Felsensteins Vorbild auch hier die aus der Kulisse oder vom Schnürboden herabschwebende Wolkengondel. Barocke Szenerie verbindet sich mit stilisierender Kargheit, Realis-mus mit Abstraktion, so daß man der Szenerie, die Waldemar Mayer-Zick geschaffen hat, nicht recht froh wird. Der sonst oft erlebte Prunk der Sarastro-Szenen fehlt fast völlig, es fehlt auch

jede stilistische Einheit (im Gegensatz zum Berliner Modell).

Aber es ist etwas anderes für Kassel gewonnen worden. Götz Friedrichs Inszenierung geht immer von der Musik aus, von der Partitur; das ist in Kassel nicht immer Selbstverständlichkeit. Die Solisten spielten sehr locker, besonders der Tamino Horst Wilhelms wurde nicht nur musikalisch, son- dern auch darstellerisch die prägnanteste, am saubersten agierende Figur, während Werner Franz als Papageno durch seine Drollerien das Publikum zwar ergötzte, doch stets wohl etwas mehr hinzu tat als der Regisseur — vergleicht man die Führung der anderen Partien — vermutlich beabsichtigt hatte. Als Königin der Nacht kam, ebenfalls von der Komischen Oper Berlin, Ingrid Czerny, eine ideale Besetzung. Pamina war Hanlie van Niekerk, Sarastro Aage Poulsen. Für den erkrankten GMD Paul Schmitz hatte Kapellmeister Willy Krauss die Premiere übernommen.

Bernd Müllmann

Schloß Elmau

Europäische Musik mit britischen Künstlern

Zum dritten Male sind die gleichen Künstler auf der Elmau erschienen, unter ihnen weltbekannte Namen, wie der Tenor Peter Pears und der Laute-nist und Gitarrist Julian Bream, die zu den stän-digen Gästen in deutschen Konzertsälen gehören. Aber auch die Kunst des Cembalisten George Mal-corm, eines ebenso brillanten wie sensiblen Spie-lers, beginnt bei uns Widerhall zu finden. Schließ-lich ist das Vokalquartett der Saltire-Singers (Pa-tricia Clark, Constance Mullay, Duncan Robert-son, Frederick Westcott, überwiegend schottischer Herkunft und Spezialisten für alte englisches, schottische, französische, italienische Madrigal-musik) hier schon bekannt.

Mit ihnen zusammen wirkten wieder, bei der Dar-bietung der Matthäuspasion von Heinrich Schütz, die Mitglieder des Münchener Kammerensembles. Dazu Peter Pears als Evangelist. Der Dirigent Hans Oppenheim, der dieses Werk mit ruhiger Überlegenheit leitete und der der Begründer des Quartetts der Saltire-Singers ist, hat wie in den vergangenen Jahren das Programm zusammen-gestellt: eine gescheite, pädagogisch wirksame Mischung aus alter mit vorsichtigen Dosen neuerer Musik, die bis zu den Namen Frank Martin, Zillig und Henze hinführte, die die jüngste Avantgarde also — in diesem Rahmen verständlicherweise — ausließ. Denn für das Gros gerade der „alten Elm-auer“ sind schon diese Komponistennamen eine Terra incognita. Um so größer war vielfach das Erstaunen, daß der erwartete „Schock“ ausblieb, daß man vielmehr mit gutem Willen folgen konnte und es auch tat. Ermutigung für die Veranstalter,

wie uns scheint, auf diesem Wege fortzufahren. Wobei sehr wesentlich die Qualität der Wieder-gabe ist: daß etwa Pears vollendet schön die Ver-laine-Gedichte in der frühen Vertonung durch Win-fried Zillig bot, oder die dagegen freilich leichter gewichtigen „Sechs Lieder für Tenor und Gitarre“ von William Walton. Im gleichen Programm nah-men sich Hans Werner Henzes „Drei Tentos“ für Gitarre, aus dem Zusammenhang des Hölderlin-Zyklus (Kammermusik 1958) gerissen, etwas ver-loren aus. Wogegen die drei geistlichen Quartette von Strawinsky und Hindemiths Rilke-Chansons (Saltire-Singers) sich vorzüglich einfügten. Von zwei Violinsonatinen wirkte die von Robin Orr, Musikprofessor an der Universität Glasgow, schär-fer profiliert als die von dem Engländer Lennox Berkeley (gespielt von Sylvia Bachmann und Ge-orge Malcolm).

Ein Konzert mit reichlich eklektischen Cellokom-positionen von Lubos Sluka und Schostakowitsch schien vor allem darum arrangiert, dem 23jährigen, aus dem Prager Konservatorium hervorgegan-gen, nun im Westen lebenden Cellisten Jan Pola-sek Gelegenheit zu geben, sein ungewöhnliches Talent zu präsentieren. Er ist offensichtlich eine Naturbegabung, mit blühendem Ton, Tempera-ment und schon jetzt bedeutendem technischem Können. Wieweit seine musikalische Intelligenz sich auch an der Gestaltung anspruchsvoller Werke erweist, war nach dieser Probe noch nicht zu be-urteilen.

Im Bereich der alten Musik gab es köstliche eng-lische, schottische und französische Madrigale und

Volkslieder. Daneben einige in der Kühnheit ihrer Chromatik und ihrer Melancholie wieder ergreifende Gesänge für Tenor und Laute von John Dowland sowie bezaubernde französische Lautenlieder etwa aus der gleichen Zeit; um 1600.

Drei Arien und ein Quartett von Monteverdi, die hier gleichfalls geboten wurden, sind erst vor kurzer Zeit von dem Münchener Musikdozenten Wolfgang Osthoff entdeckt und publiziert worden. Von ihnen hat besonders die geistliche Arie für Sopran, „Venite, videte“, die vermutlich aus Monteverdis letzten Jahren stammt, ob ihrer kunstvollen Anmut Eindruck gemacht. Sie wurde von Patricia Clark, mit Malcolm am Cembalo, mit Verständnis und Grazie interpretiert.

Peter Pears hat sich seit einiger Zeit auch auf noch ältere, nämlich unbegleitete Musik aus dem 12. bis 14. Jahrhundert spezialisiert. Wie im vergangenen Jahr, sang er Hymnen von Perotinus Magnus;

einem Anonymus und diesmal auch von Guillaume de Machaut; Musik von der Hoheit und distanzierenden Ausdruckskraft der Gregorianik, die in Pears einen idealen Anwalt gefunden hat.

Wie sehr Musik unserer eigenen Zeit solchem Anspruch gleichkommen kann, zeigte der gleichfalls unbegleitete „Cycle for declamation“ für Tenor von der südafrikanischen, in England lebenden Komponistin Priaux Rainier. Dieser von Pears in Auftrag gegebene Zyklus ist auf die berühmte Bußpredigt von John Donne (aus dem 17. Jahrhundert) geschrieben, der auch Hemingways Romanztitel „For whom the bell tolls“ entstammt: Musik, die im Umfang weniger Tonstufen dennoch zyklisch-kühnen Bau verrät, die aus dem Geist einer neuen Zeit Verwandtschaft mit der Gregorianik spüren läßt. Eine faszinierende Musik, die den Wunsch erwachen ließ, mehr von dieser hier bisher unbekannten Autorin kennenzulernen.

Hildegard Weber

Kaiserslautern

Falscher »Pulcinella«

Opernuraufführung

Nicht einmal ein Monat ist seit der Duisburger Erstaufführung einer Oper nach Goldonis „Diener zweier Herren“ vergangen, da erscheint im deutschen Spielplan schon wieder ein Werk, in dem die Figuren der Commedia dell'arte reichlich strapaziert werden: unter dem von Strawinsky gut eingeführten Titel „Pulcinella“ und der ambitiösen Etikettierung einer „Komödie für Musik“. Es sieht nun bald so aus, als brauche man nur die Masken der Stegreifkomödie von der Wand zu haken, die Kostüme Pantalones, Truffaldinos, Pulcinellas aus der Mottenkiste zu holen, und schon müsse sich wahrhaftiges Theater einstellen. Eigentlich wären die Autoren, hier der Librettist Curt Hotzel und der Komponist Bernhard Krol, um solch einfältigen Glauben zu beneiden, hätten sie es nur vermocht, ihren Personen eine Spur Lebensatem einzuhauchen. Nun dürfen wir sie jedoch nicht für naiv halten; die gewohnte Maske ist immerhin ein Garantieschein — wenn auch ein letzten Endes trügerischer —, das Publikum zunächst einmal einzuholen: aus der Spekulation auf das Vergnügen am äußerlichen Spiel.

Spielmomente liefert Hotzels Libretto in reichlichem Maß und gut konfektioniertem Zuschnitt, eine plausible Handlung ergibt sich nicht: Warum drei hochstapelnde Strolche ihre Frauen tauschen wollen, um zum Stelldichein mit einer vierten zu kommen, warum diese vierte nun wiederum von

zwei anderen umworben wird, während der pfiffige Pulcinella leer ausgehen muß, das spiegelt nichts aus der weisen Welt der Komödie, das langt kaum zur konventionellen Operette. Die aber wäre gerade das richtige Genre für den Musiker Bernhard Krol, seines Zeichens Hornist im Orchester der Berliner Staatsoper. Man darf ihm nicht bestreiten, daß er sich gut herausgehört und bewahrt hat, was in der Konvention der Spieloper sicher und gängig ist, auch nicht, daß er dies geschickt und nach bewährten Klischees im Gesanglichen und Instrumentalen zusammenmixt. Aber da das böse, doch treffende Wort von der „Kapellmeister=Musik“ nun einmal gesprochen ist, muß man es der Gerechtigkeit halber hier in „Orchestermusiker=Musik“ abwandeln. (Womit keineswegs behauptet werden soll, daß nicht ein Kapellmeister oder ein Orchestermusiker auch bessere Musik schreiben könnte.)

Was den Intendanten der so respektablen Theaterprovinz Kaiserslautern veranlaßt hat, seinen außerordentlich befähigten Generalmusikdirektor Carl Gorvin und sein Ensemble auffallend viel qualifizierter Stimmen mit dieser Uraufführung zu belasten, das vermögen wir kaum zu enträtseln. Nur der Nimbus einer Uraufführung? Gibt es nicht Künstler und Publikum eher belohnende Aufgaben im Musiktheater der Gegenwart als solch Schall und Rauch?

Ernst Thomas

Robert-Schumann-Gesellschaft

Auf der Jahresversammlung der Robert-Schumann-Gesellschaft, die in Frankfurt abgehalten wurde, gab der Vorsitzende, Professor Dr. Max Flesch-Thebesius, einen Überblick über die Veranstaltungen und Unternehmungen des Jahres 1960. Aus der Reihe von Kammermusik-Konzerten hob sich das mehrtägige Schumannfest in Schloß Adolphseck und Fulda hervor, auf dem Branka Musulin einen Klavierabend und Robert Pressenlehner eine Manfred-Aufführung leitete. Die größten Bemühungen der Gesellschaft richteten sich im vergangenen Jahr auf die Erhaltung des Schumann-Sterbehauses in Endenich bei Bonn. Von der Bonner Stadtverordnetenversammlung war eine Restaurierung des Hauses mit einer Stimme Mehrheit abgelehnt und die Niederreißung des Gebäudes geplant worden. Die Robert-Schumann-Gesellschaft hatte daraufhin auf Veranlassung von Staatssekretär Prof. Dr. Hübinger interveniert und erreicht, daß dieser Beschluß rückgängig gemacht wurde. Einem Schreiben des Bonner Oberbürgermeisters zufolge besteht nun die Absicht, in diesem Haus eine Stätte zur Aufbewahrung von Schumann-Erinnerungen einzurichten. Der Vorsitzende berichtete ferner von Besuchen durch Studenten und Schumannfreunde

und von den häufigen Anfragen über Schumanns Schaffen und Leben aus aller Welt, bei deren Beantwortung er durch Professor Erich Flinsch und Bibliotheksrat Dr. Schmieder, dem Leiter der Musikabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, unterstützt wurde. Sieben Briefe Clara Schumanns, die Erkrankung ihres Sohnes Ludwig betreffend, konnte die Gesellschaft nicht erwerben, jedoch ein Autogramm Clara Schumanns auf der fotografischen Wiedergabe eines in der Münchner Pinakothek befindlichen Gemäldes von Andrea del Sarto aus dem Besitz des Hessischen Landesmuseums. Nach einstimmigem Beschluß der Versammlung wurde der Vorstand in seiner alten Zusammensetzung wiedergewählt. Ihm gehören an: Prof. Dr. Max Flesch-Thebesius, Vorstand; Adolf Melber, Präsident der Frankfurter Museumsgesellschaft, als deren Patenkind sich die Robert-Schumann-Gesellschaft betrachtet, stellvertretender Vorsitzender; Prof. Erich Flinsch, Schriftführer; der Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, Stadtrat vom Rath; Dr. Renzo Giuliani; Heinz Schneider-Schott als Vertreter der Musikverlage; Prof. Dr. Karl Laux, Präsident der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau.

M.

Salzburg

Michael Haydn – Erstaufführung im Landestheater

Zur selben Zeit, da die Wiener Philharmoniker unter Carl Schuricht der diesjährigen Salzburger Mozartwoche mit einem Gastkonzert im Mozarteum ihren stärksten Akzent gaben, fand im kleinen Salzburger Landestheater noch ein zweites Ereignis von überlokaler Bedeutung statt. Mit der deutschsprachigen Erstaufführung der Oper „Perseus und Andromeda“ gedachte die Mozartstadt des zweiten großen Musikers, den ihre Mauern zu klassischer Zeit beherbergt hatten — Michael Haydn. Freilich ist die Parallele eher ein Kontrapunkt: während Mozart hier geboren wurde, kam Michael Haydn, fünf Jahre nach seinem Bruder Joseph im niederösterreichischen Rohrau geboren, erst im Alter von 25 Jahren nach Salzburg; während Wolfgang Amadé die Stadt, nach dem berühmten gräflichen Fußtritt, im Groll verließ, fand Michael Haydn in der fürstbischöflichen Amtspflicht als Hofkapellmeister und Domorganist hier die Erfüllung seines Lebensplans. Es war darum nicht nur Lokalpatriotismus, als sich im April 1959 eine Michael Haydn-Gesellschaft konstituierte, und

es war geradezu eine Ehrenpflicht des Salzburger Theaters, daß es Haydns 1787 komponierte und 1939 von Bernhard Paumgartner wieder aufgeführte Oper „Perseus und Andromeda“ der Nachwelt vorstellte.

Dennoch darf man an das dramatische Werk Mozarts aus gleicher Zeit dabei nicht denken. Dort schuf sich das Genie seine eigene Ausdrucksform, hier war ein hervorragender „zeitgenössischer“ Musiker bestrebt, die verschiedenen stilistischen Strömungen seiner Gegenwart zu verschmelzen und ins Idiom seiner Heimat umzuprägen. Daß Salzburg damals durchaus als musischer Mittelpunkt des süddeutschen Raums gelten konnte, kam dem Komponisten dabei zugute: das Vorbild der neapolitanischen Schule und Anregungen der Hamburgischen Nationaloper treffen in diesem Werk zusammen, spätbarocke Text- und Tonmodelle und die vorklassische Beweglichkeit des jüngsten Bach-Sohnes tönen ineinander. Melodik, Verzierungs-technik und Instrumentation sind durchweg den traditionellen Barockformeln verpflichtet, im for-

malen Aufbau der Arien und Ensembles dagegen spürt man den Eigenwillen des Komponisten; hier durchbricht Michael Haydn mit einer Mischform aus Secco- und Accompagnato-Rezitativ oder mit der fünfteiligen Anlage einiger Da capo-Arien resolut die Konvention. In den Chorsätzen – dem Chor kommt eine bedeutende Aufgabe neben den vier Protagonisten zu – meldet sich hörbar der Kirchenmusiker; seelischer Affekt prägt nur den Klagegesang Andromedas am Beginn der Oper, dramatische Erregung teilt sich nur in der Begleitmusik zum Kampf des Helden Perseus mit dem Meeresungeheuer und im Überfall des Gegenspielers Phineus mit, dem Perseus die Braut mit dem Recht des Siegers wegnimmt. Aber eine eigentlich operndramatische Wirkung läßt allein schon der Stoff nicht zu, der streng an die typischen Situationen und Klischeefiguren der barocken Mythologie-Oper gebunden ist. Vom immanenten Aufführungszweck der Repräsentation her versteht sich das Happy-End des Werkes ja von selbst. Freilich steht auch Kaiser Joseph II. als unsichtbare Idealfigur im Hintergrund. Wenn der Schlußchor der Oper den verzeihenden Mythenkönig der Antike besingt, so meint er den milden Regenten der Aufklärungszeit. Ihm hat ja auch Mozart mit der Figur des Sarastro gehuldigt.

Die treibende Kraft für das Zustandekommen der Salzburger Aufführung war ein Privatmann, der Michael Haydn-Verehrer Conrad Pfitzner, ein Neffe des Komponisten. Geringere Verdienste hat er sich mit der Übersetzung des Textes erworben,

die in einem gestelzten und krude gereimten Deutsch abgefaßt ist. Das zweite Manko der Aufführung waren die Kostüme, für die Edith Pfitzner, wahrscheinlich die Gattin des Übersetzers, verantwortlich zeichnete. Statt in die Gewänder einer Allerwelts-Antike hätte sie die Figuren in die Kostüme des Spätbarocks oder Rokokos stecken müssen; denn gerade dieser „Verfremdungseffekt“ hätte das Werk in seiner zeitlichen Distanz fixiert. Nur diese konkrete Fixierung aber, keine simulierte Zeitlosigkeit kann dem Opernchen heute Interesse sichern.

Das hat Wolfgang Vollhard mit seinem Bühnenbild recht gut getroffen, zumindest die drei in den Soffitten angebrachten Wolkenbänke waren „Übersetzung“ der barocken Kulissengassen. Am Modell der Schuh-Neuerschen Händel- und Gluck-Aufführungen orientierte sich auch die Regie von Stefan Beinl, ohne freilich eine ähnliche szenische Prägnanz und stilistische Geschlossenheit zu erreichen; Mängel in der Chorführung und ein Hang, mit einer psychologisierenden Gestenregie dem illusionsfernen Handlungstypus entgegenzuwirken, beeinträchtigten die Wirkung. Mladen Basic führte das Mozarteumorchester zu einer sorgfältigen und beschwingten Leistung. Von den Solisten gestaltete Marie Daveluy ihren Part (Andromeda) in hervorragender Weise. Neben ihr verhalfen Richard von Vrooman (Perseus), Gunnar Gunn (Kepheus) und Oscar Steiger (Phineus) der Ausgrabung zu (wohl nur kurzem) Bühnenleben.

Franz Willnauer

„Der Pagoden
von Benjamin B
Irène Skor
Roland April · 1
Vision der Belle

Basel

»Der Pagodenprinz«

Des Briten Benjamin Britten Ballett „Der Pagodenprinz“ zählt zu den anspruchsvollsten seiner Gattung überhaupt. Es ist denn auch seit seinem erstmaligen Erscheinen 1956 im Covent Garden zu London noch nicht häufig gegeben worden. Die drei Akte von je etwa vierzigminütiger Dauer stellen hohe, ja höchste Anforderungen an den für das Ganze verantwortlichen Interpreten wie an die Interpreten überhaupt.

Freilich: John Cranko hat ein Szenario geschaffen, das sich dem Komponisten wie dem Choreographen geradezu anbietet. Es ist klug und namentlich höchst anregend gebaut. Der erste und der dritte Akt spielen im fernen Reich der Mitte; der mittlere stellt eine Reise ins Land der Pagoden dar, wobei die Elemente Luft, Wasser und Feuer hineinspielen. Diese Reise unternimmt die Prinzessin Belle-Rose, die helle der beiden ungleichen Schwestern. Die dunkle Gegenspielerin ist die vom Rang der Prinzessin zur Königin aufrückende Belle-Epine, die zunächst die Oberhand behält und den alten Kaiser verdrängt. Doch Belle-Rose erlöst den in einen Salamander verwandelten jungen Pagodenprinzen mit einem Kuß und feiert mit ihm

die Hochzeit. Wie es sich für ein Märchen gebührt, siegt das Gute über das Böse.

Britten, um Einfälle nie verlegen, nützt die Gelegenheit, Beziehungen herzustellen vom ersten zum verwandten dritten Akt, wobei ihm freilich die ereignislose, nur noch die Hochzeit schildernde Schlußszene die Verantwortung allein überläßt. Er weiß sie zu tragen, ohne sich dabei allzusehr zu verköstigen. Er illustriert, hier wie überhaupt, mehr, als daß er gestaltet. Seine Tonsprache, oft tonartgebunden, erweitert sich nie über eine freie Tonalität hinaus, und wenn der Rhythmus – wie könnte es in einem Ballett anders sein? – stets belebt erscheint, so ist er kaum je originell. Aber auch in der Melodik steht das Eingängige über dem Gewählten. Am stärksten zeigt sich der Komponist in der formalen Gestaltung: im großen, indem er Verbindungen von hier nach dort schafft; im kleinen, indem er in jedem Akt die Variation auf eine besondere Weise verwendet. Gebrauchsmusik, in einem freilich sehr hohen Sinne, ist diese Musik zum Ballett „The Prince of the Pagodas“. Diese Partitur zu deuten, war für den Musikleiter Silvio Varviso kein Problem; wohl aber mußte er



alle Aufmerksamkeit aufwenden, den Kontakt mit der Bühne aufrecht zu erhalten. Denn das dortige Geschehen war durch den hingebungsvollen Choreographen Wazlaw Orlikowsky, die Seele des Basler Balletts, unerhört variantenreich ausgestaltet worden. Orlikowsky, nun schon seit einer Reihe von Jahren hervorragend ausgewiesen, hat hier vielleicht seine reifste Leistung gezeigt; ohne Zweifel aber die anspruchvollste. Denn es galt nicht nur, mit den Spitzenkräften, der Première Danseuse Etoile Irène Skorik (Belle-Rose), der Danseuse Etoile Eva Bajoratis (Belle-Epine) und dem Premier Danseur Etoile Roland April (Pagodenprinz), weitgespannte Evolutionen vorzubringen, es waren zudem zahlreiche Ensembles kleinerer Gruppen, und es war namentlich auch das Corps de ballet oftmals gültig einzusetzen. Dabei gab es vorab die Einheitlichkeit der Schulung und der Ausgestaltung zu bewundern, die im durch Max Bignens phantasievoll geschaffenen Bühnenrahmen und dank der hervorragend ausgedachten Figurinen von Sophia Schröck, dem Gast von der Münchner Staatsoper, herrlich zur Geltung kamen. Alles in allem: ein zwar nicht zukunftsweisender, dennoch in der Zeit stehender Ballettabend.

Hans Ehinger

Frankreich

Soll man Opernlibrettos übersetzen?

Zu einer »Don Giovanni«-Inszenierung in Lyon

Über Louis Erlo, den jungen, tatkräftigen Regisseur der Lyoner Oper, ist hier bereits mehrfach berichtet worden. Seine Wagner-Inszenierungen gehören bekanntlich zum vorbildlichsten, was auf diesem Gebiete außer Deutschland und besonders Bayreuth seit zehn Jahren geleistet worden ist. Nun hat sich Erlo an Don Giovanni herangewagt. Steht er mit Wagner in der Nachfolge des „neuen Bayreuth“, so hat er sich gehütet, bei Mozart durchgreifend zu reformieren. Im großen ganzen sind Bühnenbild und auch Regie der traditionellen Linie treu geblieben. Und doch: schaute man genauer hin, so war etwas da, was man besonders bei Mozartaufführungen nicht alle Tage findet; nämlich eine sehr lebendige, dramatisch-menschliche Art, die Personen im theatralischen Geschehen handeln und empfinden zu lassen.

Ich schreibe ganz bewußt: handeln und empfinden zu lassen. Man kann heute Mozartinszenierungen sehen, bei denen jeder Schritt, die kleinste Geste auf der Musik aufgebaut sind, so streng und so eng, daß den Sängern überhaupt keine Möglichkeit mehr gelassen wird, Mozart aus einem innersten Gefühl heraus zu spielen. Es sind das Inszenierungen, die, tänzerisch-mimisch stilisiert, letzten Endes Mozarts Opern in einem zwar sorgfältigen, jedoch leblosen Musikdosenstil abrollen lassen.

Nicht so bei Erlo. Ich hatte Gelegenheit, bei zwei entscheidenden Bühnenproben gegenwärtig zu sein. Vor einer jeden Hauptszene gab Erlo den Sängern Anweisungen ganz allgemeiner Natur, erinnerte sie an Inhalt und Gehalt des Wiederzugebenden und ließ sie dann frei aus sich selbst heraus spielen, wobei natürlich der Dirigent für musikalische Exaktheit sorgte und Erlo selbst Wege und technische Einzelheiten festlegte. Das Resultat war bemerkend: man hatte nicht den Eindruck einer Opernvorstellung mit ermüdenden, ablenkenden, angeblich von der Musik bedingten „Regieeinfällen“ beizuwohnen, sondern die angenehme Empfindung, einem perfekt gesungenen, jedoch vornehmlich dramatischen Geschehen mit gespanntem Interesse folgen zu können.

Bedingung zu einem solchen Inszenierungsstil ist natürlich ein Ensemble dramatisch profilierter Persönlichkeiten. Das war in Lyon mit Ausnahme eines jungen, ziemlich linkischen und unerfahrenen Masetto der Fall. Den Don Giovanni verkörperte der berühmteste französische Bariton, Ernest Blanc, als Bayreuther Telramund auch in Deutschland hinreichend bekannt. Er war ein jugendlicher, feuriger Don Giovanni, ein echter Kavalier. Man kann natürlich die Rolle anders und tiefer auffassen; die Leistung Blancs an sich aber war von einer Lebendigkeit und einer Ge-

schlossenheit, die nur mit- und hinreißen konnte. Neben ihm war Julien Giovanetti ein genau richtiger Leporello, kein übertriebener Hanswurst, wie man ihn nur zu oft sieht, sondern ein instinktiv auf den Don Giovanni Ernest Blancs abgestimmtes Spiegelbild des großen Herrn; kein Wunder übrigens, denn die beiden Künstler haben in Frankreich und auch im Ausland bereits an die hundertfünfzig Male in diesen Partien zusammen gespielt.

Im Damentrio bestach die Donna Anna der Berthe Monmart durch die großangelegte tragische Linie, die Donna Elvira der Jacqueline Silvy durch eine äußere Kühle, die um so mehr das innere, gärende Feuer spüren ließ, die Zerline der Colette Herzog durch eine Innigkeit, eine kindliche Fraulichkeit, die die Figur meisterhaft aus den Schuhen der unerfahrenen, dumm=schnippischen und plump=naiven Bauerntochter heraussteigen ließ. Und sogar die dramatisch schwierige Figur des Don Ottavio erhielt durch Michel Sénéchal große Feinheit und echte Noblesse.

Erlo half in seinen Absichten, daß er „Don Giovanni“ in französischer Sprache aufführen ließ. Man sage, was man wolle; es ist bei einem solchen Werk ungemein wichtig, daß die Zuschauer auch die kleinsten Feinheiten des Dialoges mitbekommen. Musikalisch mag gegen die Übersetzung eines Opernlibrettos oft viel zu sagen sein; wenn sie sorgfältig gemacht ist — und das ist bei der französischen Version von Adolphe Boschot der Fall —, spielen die kleinen Unebenheiten, die trotzdem rhythmisch und akzentmäßig zu verzeichnen sind, wirklich keine große Rolle. Opern nur in der Originalsprache hören zu wollen, ist vielfach eine Sache des Snobismus. Das „große“ Publikum kann sich für die Handlung, für die Menschen, die auf der Bühne stehen, nur interessieren, wenn



Colette Herzog, die bekannte Pa-Sopranistin, Mit der Großen Oper sang die Zerline Neuinszenierung Don Giovanni in und, wenige Tage später, „Das Bü hängenden Gärt von Schönberg u „Chants de terre ciel“ von Messia Kranichsteiner M institut in Darm

ihm der Text verständlich gemacht wird. In Lyon war es außerordentlich erfreulich, zu bemerken, wie das Publikum dem dramatischen Geschehen folgte, wie es bei komischen Einzelheiten des Dialoges lachte, bei anderen, tragischen, wieder in gespannter Stille mitzerleben schien. Dazu verhalf ihm auch die ausgezeichnete Aussprache der Sänger. Der Gastdirigent Alexander Krannhals dirigierte in vollkommenem Einverständnis mit Erlo, dazu mit stilistischer Genauigkeit und meist glücklich gemäßigten Tempi.

Antoine Goléa

Holland

Tournee 1961 des Niederländischen Studentenorchesters

In diesem Jahr war es zum neunten Male möglich, in Holland ein Symphonie=Orchester zusammenzustellen, das nur aus Studenten der Universitäten und Hochschulen dieses Landes bestand. Im Gegensatz zu anderen Ländern kommen Musikstudenten für das Mitwirken in diesem Orchester nicht in Frage, so daß der Vorstand jedes Jahr mit einiger Sorge dem Probespiel entgegenseht, in dem die Orchestermmitglieder für das kommende Jahr ausgesucht werden. Denn jedes Jahr entsteht ein neues Orchester, und von den Musikern, die in beiden Prüfungen vorgestellt werden, ist das Programm abhängig. Für die Tournee 1961 hat man bei der Auswahl der Musiker besonderes Glück gehabt: ohne jede Hilfe von „professioneller“ Seite

konnte das Niederländische Studentenorchester mit einer Besetzung von achtzig Mitgliedern seine zehntägige Tournee durch Holland beginnen. Zwölf Tage hindurch wurde geprobt, dann fand die Tournee statt und in der niederländischen Presse begeisterten Beifall. Die Einnahmen, ein Betrag von ungefähr fünfzehntausend Gulden, sollen dem Niederländischen Studentensanatorium und dem Asyl-Fonds zugute kommen, das geflüchtete Studenten unterstützt.

Auch in musikalischer Hinsicht ist diese Tournee von einigem Interesse. Zum Beispiel bekommt jedesmal ein niederländischer Komponist einen Auftrag, den eine niederländische Industrie=Gesellschaft finanziell ermöglicht. Niemals ist der Zweck

dieses Auftrages besser erfüllt worden als eben in diesem Jahr; der junge Komponist Otto Ketting hat in seinem Concertino für Orchester berücksichtigt, daß er nicht für ein Orchester von Berufsmusikern schrieb; aber er ist nicht in den Fehler verfallen, sich damit zu begnügen, die Stimmen technisch infantil zu halten. Kettings Werk stand wegen seines guten Verhältnisses von Schwierigem und Möglichem weit über dem, was in anderen Jahren das Resultat der Aufträge gewesen war. Musikalisch stellte das Werk hohe Ansprüche, weil ernste Teile und humoristische Passagen miteinander abwechselten. So hatte der Komponist in die schnellen Sätze einige Episoden für eine Jazzcombo eingearbeitet, die überraschenderweise im Orchester aufgestellt zu sein schien.

Ein weiterer künstlerisch wertvoller Aspekt dieser jährlichen Tournee des N. S. O. ist die Wahl eines Solisten. Hierfür wählt man gewöhnlich einen jungen talentierten Niederländer aus, und im Laufe der Jahre hat manch junger Solist einen guten Start für seine Karriere durch das N. S. O. erhalten.

Die Art, in der der junge Pianist Hans Dercksen das erste Klavierkonzert von Beethoven interpretierte, bewies, daß man in diesem Jahr auch hierin

eine gute Wahl getroffen hatte: Dercksen spielte das Werk perfekt und mit tadellosem Gefühl für die stilistische Problematik, die dieses Übergangsstadium in der Musikgeschichte mit sich bringt. In sieben aufeinanderfolgenden Jahren hat der Dirigent Jan Brussen sich für dieses Orchester eingesetzt. Man vergegenwärtige sich die Probleme: Im Gegensatz zur Arbeitsweise der Berufsorchester wird hier im Laufe von zwölf Tagen (neun Stunden pro Tag!) ein einziges Programm einstudiert; dabei ist es ebenso wichtig, ein gutes Verhältnis zu den Studenten zu haben, eine geeignete Arbeitsatmosphäre zu schaffen und die Traditionen des Orchesters zu berücksichtigen, wie die Gabe, mit intelligenten Liebhabern ein schwieriges Programm einzustudieren. Abgesehen von den schon genannten Werken von Beethoven und Ketting standen auf dem Programm eine keineswegs einfache Symphonie von dem nach Schweden ausgewanderten Deutschen Joseph Martin Kraus (1756–1792) und die Symphonie Nr. 102 von Haydn, die jeden Abend den Schluß des Programms bildete, mit solchem Erfolg, daß eine Zugabe (Wiederholung des Menuetts) gegeben werden mußte.

Gérard Verlinden

Bücher

Abbiatis große Verdi-Biographie

In meinem alten Klavierauszug des „Troubadour“, 1898 bei Schirmer erschienen, ist ein für uns heute amüsant zu lesendes Vorwort des amerikanischen Kritikers E. Irenaeus Stevenson abgedruckt. Stevenson stellt sich die Frage: „Ist ‚Troubadour‘ eine schlechte oder eine gute Oper?“ Seine Antwort ist dann ein Meisterstück an Beredsamkeit: Er erkennt den reichen Melodienfluß wohl an, beurteilt jedoch die Rezitative als „schwach“, die Melodien als „Allgemeinplatz und gelegentlich vulgär“, die Chöre als „dünn“. Es kann nicht überraschen, daß im Jahre 1898, auf dem Zenit der Wagnerverehrung, dieses Meisterwerk aus Verdis mittleren Schaffensjahren selbst bei seinem Verleger derartigen Vorbehalten begegnete. Noch ist es überraschend, daß Schirmer bei der Neuauflage der Partitur 1926 keine Notwendigkeit sah, das Vorwort zu ändern. Denn Verdi wurde in seinen letzten Lebensjahren und noch mehrere Jahrzehnte nach seinem Tode wohl verehrt, aber nicht respektiert. Später erst begann der bekannte Prozeß der Rehabilitation, mit den Deutschen an der Spitze und im Verein mit den Engländern.

Dieser Prozeß dauerte in Italien sogar länger als anderswo. Gattis Biographie, in den frühen 30er Jahren erschienen, ist ein Markstein. Als das Verdijahr 1951 heranrückte, scheuten sich selbst snobistische Kritiker und Musikomanen nicht, Aufführungen von Opern wie „Ernani“ und „Giovanna d'Arco“ zu besuchen. Angesichts der großen Zahl von Schriftstellern in Italien jedoch erscheint

die Reihe ernstzunehmender Schriften über Verdi noch immer kümmerlich: Gattis Buch, Massimo Milas kritische Studie (erstmalig 1933 erschienen, 1959 wieder aufgelegt), das ist auch schon fast alles. Im Jahre 1960 nun trat die Publikation von Franco Abbiatis vierbändiger Mammutbiographie „Giuseppe Verdi“ bei Ricordi hinzu.

Für die Verdi-Biographien bedeutet die Schwierigkeit in der Beschaffung der wichtigen Manuskripte und Dokumente ein großes Hindernis. Die Unterlagen befinden sich meist entweder im Haus Ricordi (das für die Öffentlichkeit nicht immer zugänglich ist) oder in den Händen der Verdi-Erben in der Villa Sant' Agata, die weitab vom Wege liegt und während des Winters geschlossen ist.

Als Musikkritiker der maßgebenden Mailänder Tageszeitung „Il Corriere della Sera“ genoß Franco Abbiati besondere Vergünstigungen bei der Abfassung seiner umfangreichen Arbeit^{*)}: Neben der tatkräftigen Unterstützung durch die Direktoren von Ricordi und die Verdi-Erben in Sant' Agata hatte Abbiati exklusiven Zugang zu ungefähr 500 unveröffentlichten Briefen Verdis im Besitz des Sammlers und Antiquars Natale Gallini, von denen viele an den Librettisten Piave gerichtet und daher von großem Interesse sind. Mit Hilfe dieser Briefe, einer Anzahl unveröffentlichter Briefe von Giuseppina Strepponi-Verdi und von Verdi-

^{*)} Franco Abbiati: „Giuseppe Verdi“ (Verlag Ricordi, Mailand 1960). Deutsche Übersetzung aus „Opera“ (September 1960) von Gertrud Marbach.

Sängern sowie unbekannten Dokumenten aus der Ricordi-Sammlung und neuen Dokumenten aus anderen Quellen (so den unterhaltsamen und aufschlußreichen Briefen, beigezeichnet von den Erben Mascheronis, des ersten Falstaff-Dirigenten), hat Abbiati nahezu einen Tagesbericht von Verdis reifen Jahren zusammengestellt, der der Entstehung vieler seiner Werke nachgeht von der ersten Librettoskizze bis zur Komposition, zu den Revisionen, den Proben und der Uraufführung.

Verdis Charakter erscheint in diesem Buch im wesentlichen jedoch genau so, wie wir ihn schon von Gatti und Töye her kennen. Trotz seinem Hang zu Heimlichkeiten, seinem tiefen Abscheu vor aller Publicity, hatte Verdi wenig Geheimnisse. Es dürfte daher unwahrscheinlich sein, daß seine Biographen noch irgendwelche sensationellen Enthüllungen in seinem Privatleben machen werden. Details fehlen uns immer noch von seinen frühen Jahren, den Jahren von Le Roncole und Busseto, wo lokale Legenden und Phantasien die magere, ergreifende Geschichte von den ersten Schritten des armen Jungen zum Ruhm schmücken. In Abbiatis Buch wird die Beschreibung dieser Periode durch die unvollendete, nur wenige Seiten umfassende Biographie von der Hand seines neapolitanischen Freundes, des witzigen Karikaturisten Melchiorre Delfico bereichert. Augenscheinlich verzierte der Künstler und Biograph seine Manuskriptseiten mit zahlreichen Zeichnungen (eine Seite wird bei Abbiati im ersten Band wiedergegeben), und der Leser von heute kann nur bedauern, daß Delfico seine Arbeit nicht beendet hat, die sicherlich originell und charmant geworden wäre.

Der erste Teil von Abbiatis Werk ist mit Ausnahme des Delfico-Dokumentes am wenigsten fesselnd und manches darin wirkt wie „romanhafte Lebensbeschreibung“. So scheut sich Abbiati im Verlauf des Buches nicht in Dialogform zu schreiben; wobei er Verdi und seinen Gesprächspartnern Worte und Wendungen in den Mund legt, die vorwiegend aus Briefen und anderen Dokumenten stammen. Sehr häufig gibt Abbiati hierbei jedoch die Quelle seiner Erfindungen nicht an. Der außerordentliche Wert der von Abbiati mühsam zusammengetragenen Dokumente wird durch diese unwissenschaftliche Methode ernsthaft beeinträchtigt. Befremdlich auch, daß Abbiati nicht immer erwähnt, welche der Briefe bisher unveröffentlicht und welche bereits publiziert worden sind. Er vermerkt nur gelegentlich die Herkunft seiner Unterlagen und in den ganzen vier umfangreichen Bänden gibt es keine einzige Fußnote und keine bibliographischen Angaben am Schluß. Zugegeben, ausführliche Anmerkungen können der Lesbarkeit abträglich sein (eine Bibliographie ist es sicherlich keinesfalls), sie jedoch gänzlich zu eliminieren, dürfte kaum eine ideale Lösung sein. Abbiatis „Verdi“ ist wohl die vollständigste und umfangreichste Biographie, sie wird aber daher kaum die letzte bleiben. Ein Wissenschaftler mit noch mehr Ausdauer wird eines Tages von Verdi eine exakt dokumentierte und kommentierte Lebensbeschreibung verfassen müssen. Für ihn wird Abbiati in hohem Maße den Weg geebnet haben.

Für den nichtwissenschaftlichen Leser ist Abbiatis Arbeit in anderer Weise irritierend: Der Stil ist manchmal schelmisch, bestimmte Figuren in Verdis Geschichte werden dauernd mit unpassenden Eti-

ketten versehen (Antonio Barezzi wird ständig der „Hans Sachs von Busseto“ und Emanuele Muzio „Sancho Panza“ genannt); den Kapiteln sind bannale Titel gegeben, die eher einem Sonntagsjournal als einer seriösen Biographie entsprechen; überdies wiederholt Abbiati zu oft in seinen Formulierungen das, was der Leser auf der gleichen Seite in Verdis eigenen Worten verfolgen kann. Und doch sind die Bände faszinierend zu lesen und für die Verdi-Verehrer, die italienisch lesen und den Preis erschwingen können, unersetzlich. Sie sind auch ein großartiges Beispiel für die Kunst des Buchdrucks und enthalten eine Anzahl ausgezeichnete Illustrationen, einschließlich unbekannter Verdi-Photographien.

Bleiben unsere Vorstellungen von Verdi nach Lesen des Werkes mehr oder weniger unverändert, so entstehen die Porträts vieler Personen seiner Umgebung dagegen in klarerem Lichte als bisher. Vor allem tritt Giuseppina Strepponi als außergewöhnliche Frau hervor, die eine eigene Biographie verdiente. Abbiati bringt eine große Auswahl ihrer Briefe, die die von Alessandro Luzio in den „Carteggi Verdiani“ veröffentlichten Stellen aus ihrem Tagebuch ergänzen. Er hat augenscheinlich alles nur Mögliche getan, um die leidenschaftlichen und stürmischen frühen Jahre der Sängerin zu rekonstruieren, die sich später zu einer so weisen und frommen, ja zimperlichen alten Dame entwickeln sollte. Besonders aufschlußreich und herzergreifend ist der Entwurf eines Briefes, den Giuseppina im Frühjahr 1876 Verdi schrieb, als die Verdis mit Teresa Stolz im gleichen Hotel in Paris weilten. Allem Anschein nach teilte Giuseppina damals den Argwohn des öffentlichen Klatsches, wonach die Jüngere die Geliebte ihres Gatten war. In diesem freimütigen und würdevollen Schreiben bittet sie um Aufdeckung der Karten. Verdis Benehmen in der Folgezeit legt die Vermutung nahe, daß dies auch erfolgte und Peppinas eifersüchtige Befürchtungen zerstreut wurden. Wie andere frühere Biographen tut Abbiati den Klatsch als unbegründet ab. Und die Tatsache, daß Peppina und Teresa bis zu Peppinas Tod weiterhin Freunde blieben, spricht Bände in Verteidigung der jüngeren Frau und bietet gleichzeitig einen weiteren Beweis für Peppinas festen und gerechten Charakter. Um die Verdis herum gruppiert sich eine glänzende Reihe hervorragender Persönlichkeiten: der geniale, lebenswerte Muzio; der gescheite Giulio Ricordi, dem mehr als irgend einem anderen außer Boito und Verdi selbst „Othello“ und „Falstaff“ ihre Existenz verdanken; die Librettisten von Solera bis Piave und Boito, alle untereinander verschieden, aber Verdis eisernem Willen in gleicher Weise ergeben.

„Zu was soll es gut sein, die Briefe eines Komponisten hervorzuzerren“, schrieb Verdi 1880, als Florimo gerade seine Ausgabe von Bellini-Briefen veröffentlicht hatte, an seinen Freund Arrivabene, „Briefe, die immer schnell und sorglos niedergeschrieben sind, ohne daß ihnen eine besondere Wichtigkeit beigemessen würde, da der Komponist ja weiß, daß er keinen Anspruch als Mann der Literatur zu verteidigen hat. Genügt ihnen denn nicht, seine Kompositionen niederzubrüllen? Nein! Auch noch seine Briefe! Ach, Ruhm ist eine schwere Plage! Diese kleinen-großen berühmten Männer zahlen teuer für ihre Popularität! Keine Stunde

Frieden, im Leben wie im Tode!" Wenn Verdi diese vier dicken, den Ereignissen seines Lebens gewidmeten Bände läse, wäre er wahrscheinlich entsetzt. Aber er hat für seinen Ruf nichts zu fürchten, scheint es doch, als könne er aus jeder Biographie nur immer größer hervorgehen.

William Weaver

Neuerscheinungen

Burnett James: „Beethoven and human destiny“ (Verlag Phoenix House LTD, London, 1960, 191 S., 4 Abb., 26 sh).

Das Buch stellt einen Versuch dar, „die Musik Beethovens nicht nur in Beziehung zu unserer Zeit, sondern zur Entwicklung des Denkens der Menschheit“ zu interpretieren. Der Autor hat bereits mehrere Bücher über Beethoven geschrieben und Beethoven-Schallplatten für die „Grammophone Record Review“ besprochen.

„Musikstadt Duisburg“. Band 3 der Duisburger Forschungen, Schriftenreihe für Geschichte und Heimatkunde Duisburgs. Herausgeber: Stadtarchiv Duisburg in Verbindung mit der Mercator-Gesellschaft (Verlag für Wirtschaft und Kultur Werner Renckhoff KG., Duisburg-Ruhrort, 1960, 300 S., mit Abb., 8,40 DM).

Das Inhaltsverzeichnis nennt an Aufsätzen: „Duisburg als Musikstadt in Vergangenheit und Gegenwart“ von Friedrich Meyer-Tödtgen; „Julius Weismanns Beziehungen zur Musikstadt Duisburg“ von Otto C. A. zur Nedden; „Musikpflege der Industrie — eine Forschungsaufgabe?“ von Friedrich-Wilhelm Donat; „Max Reger und Duisburg“ von Wilm Falcke; „Georg Stahlhuth und seine 1883 erbaute Schleifladen-Organ für die St. Josefs-Kirche in Duisburg“ von Karl Dreimüller; „Geschichte des Duisburger Städtischen Konservatoriums“ von Gisela Simon; „Beiträge zur Geschichte des Chorgesanges in Duisburg, vornehmlich des Städtischen Gesangsvereins“ von Ilse Herbst.

Artur Holde: „Bruno Walter“. Band 28 der Rembrandt-Reihe (Rembrandt-Verlag, Berlin, 1960, 32 S., 61 Abb., 4,80 DM).

Der Text gliedert sich in die Abschnitte: Der Lebensweg, Der Dirigent, Der Pianist und Begleiter, Der Komponist, Der Schriftsteller, Fazit, denen sich ein hervorragender Bildteil mit zum Teil wenig bekannten Fotoaufnahmen anschließt.

Friedrich Herzfeld: „Berliner Philharmoniker“. Band 23 der Rembrandt-Reihe (Rembrandt-Verlag, Berlin, 1960, 32 S., 63 Abb., 4,80 DM).

Der Verfasser geht einleitend auf die Geschichte der Instrumental-Spielgemeinschaften seit dem Mittelalter ein, um sich dann dem „Philharmonischen Orchester“ Berlin zuzuwenden, das am 23. Oktober 1882 die Reihe seiner großen Philharmonischen Konzerte begann. Der ausführliche Bildteil folgt der Geschichte des Orchesters in Wiedergaben von Programmzetteln, Dirigentenporträts, Plakaten, Orchesteraufnahmen und Ansichten der verschiedenen Konzertsäle.

Wolfgang Seifert: „Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik“. Band 9 der Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft (Verlag Gustav Bosse, Regensburg, 1960, 167 S., 22,50 DM).

Körner wurde im gleichen Jahr wie Mozart geboren, war Jurist und später Königlich-Preussischer Staatsrat und Geheimer Oberregierungsrat in Berlin. In der Literaturgeschichte spielt er eine bescheidene Rolle als Freund Schillers und Vater des Dichters Theodor Körner. Mit Kunst, Musik und Philosophie konnte er sich nur als Dilettant beschäftigen. Seine Ansichten über musikalische und philosophisch-ästhetische Fragen fanden zur Zeit der Weimarer Klassik große Beachtung, gerieten aber schon im 19. Jahrhundert in Vergessenheit. Sie können nach Ansicht des Autors als „ausgesprochen klassische Musikästhetik“ gewertet werden, „die unsere bisherigen Kenntnisse von der Musikanschauung der Zeit um 1800 zu ergänzen imstande ist“. Der Autor teilt seine Arbeit in zwei große Abschnitte, deren erster, „Körners musikalische Erfahrungswelt“, Körner inmitten des Dresdener und Berliner Musiklebens vor und nach 1815 schildert. Der zweite Teil wendet sich „Körners Musikästhetik im Lichte der klassischen deutschen Ästhetik“ zu und geht auch auf die Ursachen der geringen historischen Wirksamkeit seiner Ästhetik ein. Ein Neudruck von Körners 1795 in „Die Horen“ erschienenem Aufsatz „Über Charakterdarstellung in der Musik“, ein Verzeichnis der noch vorhandenen Autographie und Abschriften von Briefen und Kompositionen Körners, sowie ein Literatur-Nachweis finden sich im Anhang.

Hannelore Gericke: „Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778“. Band 5 der Reihe „Wiener musikwissenschaftliche Beiträge“ (Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Graz/Köln, 1960, 150 S., 12,— DM).

Auf Grund der Musik-Inserate im Wiener Diarium und der erhaltenen Bücherkataloge weist die Verfasserin nach, daß ab 1770 der Musikalienhandel eine wichtige Rolle im Buchhandel spielte. Von den verkauften Noten überwiegen zahlenmäßig die Gattungen, die zum häuslichen Musizieren in Bürger- oder Adelskreisen benötigt wurden. Es folgen in größerem Abstand Symphonien, Opern und Singspiele, Kirchenmusik, Konzerte, Tanzmusiken und schließlich mit nur 1 Prozent Lautenmusik. Die Namen der Komponisten weisen auf alle in Europa herrschenden Stilrichtungen. Der Musikalienhandel bildete um diese Zeit noch keinen selbständigen Wirtschaftszweig, sondern gehörte zum Buchhandel.

NZ für Musik

Zu unserer musikunterrichtlichen Schriftenreihe
DIE OPER

(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornelissen)
erschiene(n) jetzt für die Hand des Schülers
Beispielhefte (je DM 2,25)
mit vielen Musikproben und -Analysen.

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Carl Orff: „Die Sänger der Vorwelt. Elegische Hymne für gemischten Chor und Instrumente“. Partitur. — „Antigonae. Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin“. Studien-Partitur. — „Oedipus der Tyrann. Ein Trauerspiel des Sophokles von Friedrich Hölderlin“ Klavierauszug (Verlag B. Schott's Shne, Mainz).

Immer wieder hat Carl Orff betont, daß es ihm nicht um musikalische, sondern um geistige Auseinandersetzung gehe. Das lässt sich an diesen drei Kompositionen bis ins Detail verfolgen. Schillers elegische Hymne, die er im Auftrag des Deutschen Sänger-Bundes für das Stuttgarter Fest komponierte, bleibt in der plastischen Vertonung des Wortes stets vernehmlich. Die Melodik in mixturalen Parallelbewegungen ist einfach, um so erregender allerdings die rhythmische Durchdringung, die das Versmetrum aufsaugt, in seinen Schwerpunkten bekräftigt. Das Formale ist einprägsam, nachdrücklich gegliedert. Die vier „Quartsextakorde“ des fragenden „Sagt“ am Anfang kehren prononciert im verhallenden Finale wieder. Dazwischen verflüchtigt sich das Akkordische ins Melodische, betont von scharfen rhythmischen und dynamischen Akzenten, die je zwei Harfen und Klaviere, Kontrabässe, Pauken und umfangreiches Schlagzeug in subtiler Differenzierung präzisieren. Die technischen Ansprüche sind im Vergleich zu den beiden Opern geringer, sie sind von jedem leistungsfähigen Chor zu bewältigen.

Die Reduktion der musikalischen Mittel, die Intensität des Sprachlichen sind vor allem an den beiden Opern eingehend zu studieren. Nach dem zur Uraufführung in Salzburg (1949) erschienenen Klavierauszug der „Antigonae“ hat der Verlag nun auch eine Studienpartitur herausgebracht, in der die musikalische Zeichnung nach der notgedrungenen Vereinfachung des Auszuges nun bis in Einzelheiten zu verfolgen ist: der registerartige Einsatz des für zehn bis fünfzehn Spieler berechneten Schlagwerks in der vielschichtigen Differenzierung, die zu den sechs Klavieren, vier Harfen und acht Pauken nun die chorische Verwendung der Flöten, Oboen und Trompeten, vornehmlich in den Chorliedern, erkennbar machen. Das Statische, Schwirrende der Klänge, die Konstanz des Rhythmischen sind aus ihrer geschichteten Vielfalt bis ins Detail zu eruieren; die präzisierenden Ostinati, die Spannungen der Tonalittszentren.

Aus der Kenntnis dieser spezifizierenden Partitur ist auch der Klavierauszug zum „Oedipus der Tyrann“ leichter zu lesen, obwohl das Instrumentarium im Schlagwerk bereichert, mit Mandoline, Celesta, Glasharfe, Posaunen und Organon noch erweitert ist. Der Klang ist jedoch ausgesparter, schärfer, im Tonalen diffus verhärtet und schillern-der, die Spannungen sind differenzierter, aber auch hier wie stets den gesungenen, melodramatischen und gesprochenen Worten, seinen markanten Rhythmen untergeordnet. Dadurch gewinnt der gestische Ausdruck zwingende Stringenz, wie denn

Hölderlins Umsetzung des Sophokles in dieser ausgesparten Musik in der vitalen Kraft des Sprachlichen, des Rhythmischen den Hörer in ihre Gewalt hineinnimmt.

G. A. Trumpff

Carl Stamitz: „Concerto in A für Violoncello und Orchester“. Edition Violoncello-Klavier (Fl) (Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1959).

Georg Philipp Telemann: „Konzert G-Dur für Viola und Orchester“. Edition Viola-Klavier (Fl) (Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1959).

Zu dem in Hortus musicus (Nr. 79) erschienenen Konzert liegt nun zur Erleichterung der Einstudierung auch ein Klavierauszug vor. Auffallend ist die außergewöhnlich hohe Lage des Celloparts. Der weitaus größte Teil ist im Violinschlssel notiert, und stellenweise könnte man fast im Zweifel sein, ob es sich nicht um ein Violinkonzert oder zumindest um ein Viola-Konzert handelt. Trotzdem ist die Anlage ganz cellomig und „liegt“ für den Geiger nicht gut. Carl Stamitz, der ja selbst ein bedeutender Geiger war, schreibt, wenn man Violinkonzerte oder Sinfonien zum Vergleich heranzieht, wirklich „für die Geige“. Auch ist die melodische Linie durchaus vom Cello her empfunden.

Das Konzert ist eine gute, handwerklich gekonnte Arbeit und zeigt hübsche melodische Einfälle. Es ist zu begrüßen, daß damit das nicht allzubreite Gebiet der Cello-Literatur eine Erweiterung erfährt.

Telemanns Violakonzert (Klavierauszug nach Hortus musicus Nr. 22) ist mehr im Stile eines Divertimento oder einer Suite angelegt. Es ist viersätzig: Largo — Allegro — Andante — Presto. Die Anlage ist homophon, akkordisch. Das Konzert erscheint außerordentlich geeignet als Studienmaterial für fortgeschrittene Schul- und Hochschulorchester.

I. S.

Hinweise

Joseph Bodin de Boismortier: „Quatre Suites de Pièces de Clavecin“, op. 59, 1836. Herausgegeben von Erwin R. Jacobi (Verlag F. E. C. Leuckart, München-Leipzig, 1959).

Die 18 Tanz- und Charakterstcke sind die einzigen Werke Boismortiers (1682–1765) für Cembalo, sie erschienen 1736 im Selbstverlag des Komponisten. Takt-, Ornament- und Wiederholungszeichen der vorliegenden Ausgabe sind in der originalen Schreibweise wiedergegeben, die im Vorwort vom Herausgeber näher erläutert wird. Titelblatt und eine Seite der Erstausgabe sind im Faksimile reproduziert, ebenso das Werkverzeichnis des Komponisten von 1736.

NZ für Musik

Festspiele, Tagungen, Wettbewerbe

(Fortsetzung)

- April** Venedig, XXIV. Internationales Festival für zeitgenössische Musik
9. 4.—26. 4. 1961
- Mai** Augsburg, 10. Deutsches Mozartfest
27. 5.—4. 6. 1961
- Juni** Spoleto, Festival zweier Welten
15. 6.—16. 7. 1961
Graz, Grazer Sommerspiele
17. 6.—8. 7. 1961
- Juli** Koblenz, Sommerspiele der Stadt Koblenz
1. 7.—17. 9. 1961
Haarlem, Internationaler Orgelwettbewerb
3. 7.—7. 7. 1961
Kerkrade, 4. Weltmusikwochen
20. 7.—14. 8. 1961
Staufen, XIII. Stauffer Musikwochen
26. 7.—5. 8. 1961
Passau, Europa Cantat
28. 7.—6. 8. 1961
- August** Arezzo, 9. Internationaler Sängerwettbewerb Guido d'Arezzo
24. 8.—27. 8. 1961
- Sept.** Warschau, V. Internationales Festival für zeitgenössische Musik „Warschauer Herbst“
Mitte September

Festspiele und Wettbewerbe

Das XXIV. Internationale Festival für zeitgenössische Musik in Venedig, das vom 9. bis zum 26. April stattfinden wird, sieht u. a. vor: zwei Opernaufführungen, darunter die Uraufführung der ersten Oper von Luigi Nono „L'Intolleranza“, vier Symphonie-, vier Kammerorchester- und zwei Kammermusik-Konzerte, ein Konzert mit polyphonen Werken der venezianischen Schule und einen Kongreß für elektronische Musik mit zwei Konzerten. Unter den Mitwirkenden sind: das Orchester des Theaters „La Fenice“, die Wiener Symphoniker unter Wolfgang Sawallisch, das Krakauer Kammerorchester unter Andrzej Markowski, das B.B.C.-Orchester London und das Mailänder Symphonie-Orchester der Radio-Televisione Italiana.

Der 10. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland findet vom 5. bis zum 21. September in München statt, und zwar für die Fächer: Gesang, Klavier, Violine, Oboe und Trio (Streichtrio und Klaviertrio). Letzter Anmeldetermin ist der 1. Juli 1961. Nähere Auskünfte erteilt der Internationale Musikwettbewerb, München 2, Bayerischer Rundfunk.

Der Internationale Haarlemer Orgelwettbewerb wird vom 3. bis 7. Juli stattfinden. Vom 10. bis 29. Juli wird die Sommerakademie für Orgel abgehalten. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat des Aus-

schusses Internationaler Orgelwettbewerb, Rathaus, Haarlem.

Der 9. Internationale Sängerwettbewerb Guido d'Arezzo findet vom 24. bis 27. August in Arezzo statt. Letzter Anmeldetermin ist der 15. April. Nähere Auskünfte erteilt die „Associazione Amici della Musica, Via Albergotti, Arezzo“.

Der Termin für den von der Scala in Mailand aus geschriebenen Puccini-Wettbewerb für eine Oper ist bis zum 30. Juni verlängert worden.

Bühne

Gottfried von Einem hat eine neue Oper nach Nestroys „Der Zerrissene“ geschrieben, die in der Regie von Oscar Fritz Schuh in Köln uraufgeführt werden soll. Das Ballett „Orpheus“ von Wilhelm Killmayer wird im Rahmen der Ballettfestwochen im Juni 1961 an der Bayerischen Staatsoper in München uraufgeführt.

Gian Carlo Menotti hat den Auftrag erhalten, für die Eröffnung des Montblanc-Tunnels eine Oper zu schreiben, die während der Feierlichkeiten in Chamonix uraufgeführt werden soll.

Das Landestheater Darmstadt plant für den 26. März die Premiere der Oper „Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek.

Die Städtische Oper Berlin wird am 8. April mit der Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schoenberg im Pariser Théâtre des Champs Elysées das Festival „Theater der Nationen“ eröffnen.

Die Wuppertaler Bühnen wurden eingeladen, mit ihrer Inszenierung der Oper „Cardillac“ von Paul Hindemith auf dem diesjährigen Holland-Festival in Amsterdam und Den Haag zu gastieren.

Die Städtischen Bühnen Essen planen für den 28. Mai die Premiere der Oper „Der Vampyr“ von Heinrich Marschner in der Bearbeitung von Hans Pfitzner.

Interpreten

Heinz Wallberg wird bei den Salzburger Festspielen die Uraufführung der Oper „Das Bergwerk von Falun“ von Rudolf Wagner-Régeny dirigieren.

Lotte Lenya wurde eingeladen während der Edinburgher Festspiele in diesem Jahr in der Aufführung von Brecht-Weills „Die sieben Todsünden“ zu gastieren.

Heinrich Hollreiser wurde für die nächste Spielzeit an die Westberliner Städtische Oper verpflichtet. Er wird jedoch der Staatsoper Wien durch einen Gastvertrag verbunden bleiben.

Der Aachener Generalmusikdirektor Hans Walter Kämpfel wird mit Beginn der Spielzeit 1961/62 das Amt des Generalmusikdirektors in Bremen übernehmen.

Janos Kulka, Kapellmeister am Württembergischen Staatstheater, hat von der Spielzeit 1961/62 an einen Zweijahresvertrag als erster Kapellmeister der Hamburgischen Staatsoper abgeschlossen.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Konzert

Die amerikanische Erstaufführung der „Missa da Requiem“ von Heinrich Sutermeister wird am 6. Februar 1962 in Denver stattfinden.

„Das Märchen vom Zaren Saltan“ von Rimsky-Korssakow wird in der Neufassung von Paul Friedrich am Hessischen Staatstheater Wiesbaden uraufgeführt werden. Die Premiere soll voraussichtlich im kommenden November stattfinden.

Bühne

Mátyás Seibers letztes Werk, das Ballett „Invitation“, wurde in Covent Garden uraufgeführt.

Im Stora-Theater in Göteborg wurde die Oper „Herrn Arnes Schatz“ von Gösta Nystroem uraufgeführt. Der Oper liegt die gleichnamige Erzählung von Selma Lagerlöf zugrunde.

Hans Vogt schrieb im Auftrag der Städtischen Bühnen Heidelberg eine Bühnenmusik zu „Egmont“ von Goethe, die im Januar uraufgeführt worden ist.

Konzert

Umrahmt von Winfried Zilligs Konzert für Orchester und Werner Egks Danza brachte Hans Rosbaud im Zyklus „Musica viva“ der Zürcher Tonhalle das Konzert für Schlagzeug und Orchester op. 63 von Armin Schibler und das Konzert für Klavier und Orchester op. 53 von Walther Geiser zur Uraufführung. Solisten waren Adolf Neumeier, Schlagzeug, und Karl Engel, Klavier.

In einer ausschließlich seinem Schaffen gewidmeten Studienaufführung der Basler Ortsgruppe der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ brachte Ernst Krenek mit Wolfgang Neining zusammen die „Basler Maßarbeit“ für zwei Klaviere zur Uraufführung.

Die „Fünf neapolitanischen Lieder“ von Hans Werner Henze erlebten in Chicago unter der musikalischen Leitung von Fritz Reiner und mit Dietrich Fischer-Dieskau als Solisten ihre amerikanische Erstaufführung.

Fernsehen

Im amerikanischen Fernsehen ist die Oper „Deseret“ von Leonard Kastle uraufgeführt worden. Im Mittelpunkt des Werkes steht das Leben des Mormonenführers Brigham Young, der den Staat Utah gegründet hat.

Diesem Heft ist eine Bühnenbild-Skizze von Caspar Neher (Farbdruck), freundlicherweise vom Verlag B. Schott's Söhne zur Verfügung gestellt, beigelegt. Weiterhin liegen diesem Heft Prospekte der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt-Kranichstein, der Bergener Festspiele, Bergen (Norwegen), und des „Musikalischen Frühlings“, Salzburg, bei.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ – seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,- DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. – Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. – Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,- (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/10 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 31038, auf Konto Nr. 15110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. – Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,- (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Verschiedenes

Während der diesjährigen 15. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik des Kranichsteiner Musikinstituts wird Olivier Messiaen eine Vorlesung über rhythmische Probleme halten, die auf seinem neuen noch unveröffentlichten musiktheoretischen Werk „Traité de Rythme“ basiert.

Zum neuen Thomaskantor ist der bisherige Leiter des Bach-Chors in Eisenach Professor Erhard Mauersberger berufen worden.

Verschiedenes

Der Schweizer Komponist Wladimir Vogel vollendete am 28. Februar das 65. Lebensjahr.

Der Berliner Musikkritiker Werner Oehlmann feierte am 15. Februar seinen 60. Geburtstag.

Professor Dr. Kurt von Fischer, seit drei Jahren Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, hat einen Ruf nach Freiburg im Breisgau, als Nachfolger von Professor Dr. Wilibald Gurlitt, abgelehnt.

Der gegenwärtig als Konzertmeister in Hamburg tätige Berner Geiger Hansheinz Schneeberger hat einen Ruf als Leiter einer Ausbildungsklasse an der Musik-Akademie der Stadt Basel angenommen.

Professor Dr. Fritz Winkel (Technische Universität Berlin) wurde vom Case Institute of Technology in Cleveland (Ohio) eingeladen, im Frühjahrssemester 1961 Vorlesungen über Raumakustik zu halten. Bei dieser Gelegenheit wird er auf einer Tournee des Cleveland-Orchesters unter der Leitung von George Szell amerikanische Konzertsäle akustisch untersuchen.

Rossinis vergessene Oper „Elisabeth, Königin von England“ (1815 in Neapel uraufgeführt) wurde in einer konzertanten Fassung von Willy Sommerfeld mit Schülern der Musikhochschule Berlin aufgeführt. Es spielten die Berliner Symphoniker.

Das Nürnberger Konservatorium der Musik brachte als Beitrag zu den „Britischen Wochen der Stadt Nürnberg“ eine Konzertsfassung der Purcell-Oper „Dido und Aeneas“ sowie eine szenische Aufführung der Ballad-Opera „The Cooper“ von Thomas Augustin Arne. Die musikalische Leitung hatte Dr. Robert Seiler, die Spielleitung Willy Domgraf-Faßbaender übernommen.

Zum Gedächtnis

Im Alter von 89 Jahren starb in Berlin der Bratschist Fridolin Klingler. Er war ein Bruder des Geigers Karl Klingler, spielte in dessen Quartett und wirkte jahrelang im Berliner Philharmonischen Orchester.

Rückschau

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

NEU-ULM. Die Albert-Greiner-Singschule Neu-Ulm hatte mit einem weihnachtlichen Musizieren in der evangelischen Kirche einen schönen Erfolg zu verzeichnen, der den rund 200 Mitwirkenden dieser Sing- und Musiziergemeinschaft ebenso zu danken ist wie deren Leiter *Willy Grimm*. Weihnachtslieder in alten und neuen Sätzen, das schlichte „Dormi Jesu“ aus Orffs Schulwerk und das kleine Weihnachtsoratorium „Weihnachtsgeschichte“ des ehemals in Brieg/Oberschlesien tätigen Kirchenmusikdirektors Max Drischner gaben Gelegenheit — wie die Presse nachdrücklich betonte —, den Ausdrucksreichtum der Kinderstimmen und der Teilnehmer des Abendkurses zu erleben.

AUGSBURG. Der Junggesang der Städtischen Albert-Greiner-Singschule Augsburg findet (für die Mitglieder des Verbandes gleichzeitig Termin der Jahreshauptversammlung) am Sonntag, 8. Juli 1961, um 11 Uhr im Ludwigsbau statt. Das Programm sieht vor

1. Klassen: Ungarische Volkslieder von Béla Bartók
 2. Klassen: Romanische Volkslieder-Suite von Hans Backer
 3. und 4. Klassen: Glückwunschkantate von Hans Lang
- Fortbildungsklassen: Lieder-Sinfonietta a cappella über osteuropäische Volkslieder von Ludwig Gebhard
- Frauenchor: Chiemsee-Terzette von Hermann Zilcher (zu dessen 80. Geburtstag)
- Gemischter Chor: Hochzeitslieder von Hermann Reutter
- Schlußchor (Jugendstimmen, gem. Chor und Orgel): Te Deum von Benjamin Britten

Der Singschulverband berichtet

Der nächste Lehrgang am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiter-Seminar in Augsburg liegt zwischen dem 18. September und dem 9. Dezember 1961.

Der Gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule wurde zur musikalischen Mitwirkung bei besonders festlichen Anlässen der Städte Wildbad im Schwarzwald und Pforzheim eingeladen. Am 13. Mai singt der Chor die Fest- und Gedenksprüche von Johannes Brahms bei einem Festakt und als Festkonzert das Te Deum von Zoltán Kodály anlässlich der Verleihung der Zelterplakette, die heuer in Anwesenheit von Bundespräsident Heinrich Lübke in Augsburg erfolgt.

Die Sommer-Singwoche in der Wies wird heuer nach mehrjähriger Pause wieder durchgeführt. Termin wird rechtzeitig bekanntgegeben.

Chornachrichten

Hans Stadlmair, Schüler von Joh. Nep. David und Leiter des Münchner Kammerorchesters, hat nach japanischen Gedichten „Sechs Miniaturen“ für gemischten Chor komponiert, die in Linz uraufgeführt wurden.

Das neue Oratorium von Johannes Driessler „Kinder des Lichtes“ für Sopran, Bariton, Chor und Orchester nach dem „Fränkischen Koran“ von Ludwig Derleth wird zur 150-Jahr-Feier des Elberfelder Gesangvereins unter Martin Stephani uraufgeführt.

ORATORIENCHÖRE SINGEN

Die Kaufbeurer Martinsfinken sangen unter Ludwig Hahn in München im Studio für Neue Musik Chöre von Hermann Reutter und waren eingeladen, bei dem Begrüßungsabend zur Festwoche der „Musikalischen Jugend Deutschlands“ anlässlich ihres zehnjährigen Bestehens mitzuwirken. Sie hatten mit den Johannes-Motetten von Fritz Büchtger und Chorliedern nach mittelhochdeutschen Texten von Harald Genzmer außergewöhnlichen Erfolg.

Zuschüsse für Teilnahme am Chorleiterseminar

Einen nicht nur begrüßenswerten, sondern in seinen Auswirkungen weittragenden Beschluß verwirklicht die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chorverbände. Diese Arbeitsgemeinschaft, der Allgemeiner Cäcilien-Verband, Deutscher Allgemeiner Sängerbund, Deutscher Sängerbund, Verband der Sing- und Spielkreise, Verband deutscher Oratorien- und Kammerchöre, Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands angehören, gewährt für den nächsten Kurs des Singschullehrer- und Chorleiterseminars in Augsburg (18. September bis 9. Dezember 1961) acht Kursteilnehmern einen Zuschuß von je 600,— DM. Der Vorschlag hierzu ging von Oberstudiendirektor Josef Lautenbacher aus, der einen Plan zur Chorleiterschulung für begabte Laien entworfen hatte. Die Arbeitsgemeinschaft will durch diese Förderung „einen Testfall durchführen, der der Arbeitsgemeinschaft entsprechende Erfahrung bringen wird“.

Wie der geschäftsführende Vorstand Dr. Engels mitteilt, sind die Mitgliedsbünde über diese Vorschläge unterrichtet. Trotzdem soll gerade an dieser Stelle allen Mitgliedern, Singschulleitern und Chorleitern nochmals ein Hinweis gegeben werden, dazu die Aufforderung, sich nach förderungswürdigen, begabten Nachwuchskräften umzusehen.

Wichtig für Singschulen!

Der bayerische Staat hat auch für das Geschäftsjahr 1961, das jetzt mit dem Kalenderjahr zusammenfällt, einen Betrag zur Förderung der Volksmusik zur Verfügung gestellt. Singschulen, die daran beteiligt werden wollen, richten ihre Gesuche an den 1. Vorsitzenden des Verbandes der Singschulen, Augsburg, Maximiliansstraße 59.

Neue Singschule

In Königsbrunn (Schwaben) wurde gemäß Gemeinde-ratsbeschluß eine Singschule gegründet, die „nach dem Vorbild der Augsburger Albert-Greiner-Singschule geführt“ werden soll. Zum Singschulleiter wurde *Heinrich Schöpf* bestellt.

Beethovenpreis der Stadt Bonn

Der aus Anlaß der Einweihung der neuen
Beethovenhalle im Jahre 1959 gestiftete

„Beethovenpreis der Stadt Bonn“

für eine

**Komposition aus dem gegenwärtigen
musikalischen Schaffen**

soll erstmals im September 1961
zum XXIII. Beethovenfest der Stadt Bonn
vom Rat der Stadt verliehen werden.

Es steht jedem Komponisten, gleich welcher
Nationalität, frei, sich mit einem oder mehreren
seiner Werke, die in der Zeit vom 1. April 1959
bis 31. März 1961 vollendet oder erstmals an
die Öffentlichkeit gebracht worden sind, um
den Preis zu bewerben; Einschränkung auf
bestimmte Kompositionsgattungen, auf einen
bestimmten Kompositionsstil oder eine be-
stimmte Instrumentierung besteht nicht. Für die
Bewerbung müssen die Kompositionen in voll
ausgeschriebener oder gedruckter Partitur, bei
Opern und Chorwerken möglichst auch im Kla-
vierauszug, vorgelegt werden.

Die Auswahl des auszuzeichnenden Werkes er-
folgt durch ein fachkundiges Preisgericht. Die
endgültige Entscheidung über die Preisver-
leihung trifft der Rat der Stadt Bonn. Der
Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Bewerbungen und Einsendungen sind bis zum
6. April 1961, und zwar *ausschließlich* an das
Städtische Kulturstädt, Bonn, Bottlerplatz 1, zu
richten.

Es wird darauf hingewiesen, daß im Zusammenhang mit
dem Prüfungsverfahren ein häufiges Versenden der ein-
gereichten Unterlagen zwischen den Mitgliedern des
Preisgerichts erforderlich ist.

Die Stadt Bonn übernimmt keine Haftung für Verluste
oder Beschädigungen der Bewerbungsunterlagen; mit der
Einsendung der Noten, Manuskripte, Druckwerke, Unter-
lagen usw. verzichtet der Bewerber ausdrücklich auf Scha-
densersatzansprüche gleich welcher Art gegen die Stadt
Bonn oder gegen die Mitglieder des Preisrichterkollegiums.
Mit der Bewerbung erkennt der Bewerber obige Bestim-
mungen sowie deren Ergänzung in der Satzung des Beet-
hovenpreises ausdrücklich an; ein Abdruck der Satzung
kann beim Städtischen Kulturstädt, Bonn, angefordert
werden.

DER OBERSTADTDIREKTOR

Dr. Schmidt

Soeben erschienen

PAUL HINDEMITH

Motetten

nach lateinischen Evangelien-Texten
für Sopran oder Tenor und Klavier

Dicebat Jesus scribis et pharisaeis (1959)
Edition Schott 5086 DM 3,50

Angelus Domini apparuit (1958)
Edition Schott 5088 DM 3,50

Ascendente Jesu in naviculam (1943)
Edition Schott 5094 DM 3,—

Cum factus esset Jesus (1959)
Edition Schott 5091 DM 3,50

Bereits früher erschienen:

Pastores loquebantur (1944)
Edition Schott 4390 DM 3,—

Cum natus esset (1941)
Edition Schott 4392 DM 3,50

Nuptiae factae sunt (1944)
Edition Schott 4391 DM 3,—

Einen auf 13 Motetten geplanten Zyklus
für Sopran oder Tenor und Klavier nach
lateinischen Evangelien-Texten (Mat-
thäus, Lukas und Johannes) hatte Paul
Hindemith bereits während des Krieges
mit drei Motetten eröffnet. Nunmehr
liegen vier weitere Kompositionen dieser
Reihe vor, die im Rahmen der Berliner
Festwochen 1960 mit besonderem Erfolg
uraufgeführt wurden.

Die Anforderungen an die Singstimme
sind gegenüber früheren anderen Wer-
ken von Hindemith wesentlich geringer,
und auch der nur selten über die Zwei-
stimmigkeit hinausgehende Klaviersatz
dürfte dazu beitragen, daß diese Motetten
bald in weiten Kreisen heimisch werden.

Schott

Gérard Boutelleau

DIE GROSSEN ILLUSIONEN

Die großen Illusionen einer Generation werden uns in den Abschnitten dreier Jahrzehnte vor Augen geführt. Am Beispiel von vier Menschen-
schicksalen lernen wir das Schicksal einer Generation ohne Zukunft kennen, die durch die Unerbittlichkeit des politischen Geschehens aus der Welt ihrer Träume und Hoffnungen gerissen wird. Boutelleau berichtet von diesen Menschen,

ohne anzuklagen, als Chronist einer inhaltsleeren Zeit. Und gerade darin liegt die Bedeutung dieses Buches: es ist ein Dokument der Zeit, in der wir leben. – Drei Abschnitte prägen den Inhalt, jeder symbolisch für ein ganzes Jahrzehnt: die behäbige und sicher

scheinende Bürgerlichkeit wird jäh durch den spanischen Bürgerkrieg unterbrochen, ein Vorgeschmack des „Totalen Krieges“. Noch versucht man gegen das Unrecht aufzubegehren, da zeigt der Zweite Weltkrieg und schließlich die den Zerfall des französischen Kolonialreiches bringende Folgezeit, daß innere Auflehnung nicht ausreicht gegen das Unmenschliche; im aussichtslosen Kampf oder in den Konzentrationslagern wird der Idealismus zerbrochen.

Es ist ein aktuelles Thema: die unbewältigte Vergangenheit – ein Problem unserer Zeit, bei unserem französischen Nachbarn nicht weniger als bei uns! Ein Buch, dessen zeitkritische Problematik uns alle berührt, dessen literarisches Gewicht zum Aufhorchen zwingt!

Roman · Ausgezeichnet mit einem Preis

der Académie Française ·

360 Seiten · Ganzleinen

mit farbigem Umschlag · DM 16,80

VERLAG ANDREAS ZETTNER · WÜRZBURG - WIEN

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE,
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

MEISTERKLASSEN

Gesang — Prof. Franziska Martienßen-Lohmann
Violine — Kurt Schäffer
Viola — Franz Beyer
Violoncello — Kurt Herzbruch
Klavier — Max Martin Stein
Kompositionsklasse — Jürg Baur

OPERNSCHULE

Ausbildung bis zur Bühnenreife

ORCHESTERSCHULE

Ausbildung bis zur Orchesterreife

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend-
und Volksmusikschulen.
Abschluß: Staatl. Privatmusiklehrerprüfung

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor
(A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und
Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie

Aufnahmeprüfungen für das Sommersemester:
14–24. März

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Fischerstraße 110/1

Musikdozent und Komponist (Spätaussiedler)
mit Staatsexamen in Musikpädagogik, Chor- und
Orchesterdirigenten sowie Staatsprüfung in Komposition,
sucht entsprechenden neuen Wirkungskreis.

(Frühere Tätigkeit: Musikschulen, Lehrerbildungsstätten,
höhere Schulen und Musterchöre.)

Angebote unter M 930 an den Verlag.

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und
Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit
Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung
für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elek-
tronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit
dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr.
Hudemann, Einfeldt / Violine: Bardet, Meyer-Siching,
Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Ley-
graf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Diri-
gieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz:
Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formen-
kunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks,
Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik,
Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt,
Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang,
alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. —
Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer —
Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbil-
dungszeile f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f.
Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend-
u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung —
Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmel-
dung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

RUHE in den Alpen im UND ERHOLUNG Landhaus Friedburg

Ger., sonnige Balkonzimmer, fl. Wasser, Ölheizung, gr.
Garten, Musikzimmer mit Flügel, ganzjährig geöffnet.
Bettpreis DM 3,- bis DM 5,-, Frühstück DM 2,-, Bed.
Es werden auch 1 bis 2 Kinder in liebevolle, sorgfältige
Erziehung genommen. Musikunterricht!

FLINTSBACH am Inn, Wendelsteinstraße

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51 / 53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-
Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine:
Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter,
Haass · Cello: Storck · Cembalo:
Salling · Komposition: Sehlbach,
Reda, Schubert · Dirigenten und
Chorleiter: Prof. Dressel, Linke ·
Allg. Erziehungslehre: Spreen · Mu-
sikwissenschaft / Studio für Neue
Musik: Dr. Wörner

Seminar für Privatmusiklehrer

Stieglitz

Seminar für rhythm. Erziehung

Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik

Prof. Kallei, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch,
Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann,
Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen,
Kritschker, Kolf, Wecking, Mareck,
Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe
Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Oper

Leitung: Prof. Dressel
Szen. Leitung: Roth
Gesang: Wessellmann, Kaiser-Breme ·
Einstudierung: Knauer, Winkler ·
Szenischer Unterricht: Roth, Krey,
Titt

Opernchorschule

Knauer

Schauspiel

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Grön-
dahl, Krey, Leymann, Wallrath,
Traendner-Cartellieri, Grasses, Man-
delartz · Angeschlossen Seminar für
Vortragskunst, Sprecherziehung und
Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Mar-
kard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley,
Knust, Heubach, Fürstenau, Vera
Volkova a. G. (mit freundlicher Ge-
nehmigung des Königlich Dänischen
Theaters Kopenhagen) · Bühnentanz-
klassen, Seminar für Tanzpädagogik,
theoretisch/praktische Ausbildung in
Tanzschrift (Kinetographie Laban)

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowitz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Kosciely), Gesang (Scipio Colombo) und Bruno Müller, Dirigieren (GMD Krannhals).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare.

Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. — Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. — Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. — Gesang: Neuenschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. — Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). — Violine: Mendius, Ringelberg, Offner. — Viola: Kußmaul. — Violoncello: Adomeit, Gutbrod. — Alte Streichinstr. Dr. Behr. — Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. — Chor: Wilke. — Opernschule: Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt. — Korrep.: Wagner, Meyer. — Musikgeschichte: Dr. Tröller.

Auskunft durch die Verwaltung, R/5, 6.

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT für

freie improvisation

unterricht in vier sprachen
(konzert- und lehrdiplom)

kursdauer ein jahr (oktober—juni)
spezialkurs im sommer (juli—august)

auskunft durch das sekretariat
case ville, lausanne, schweiz

Eine neue Reihe

MUSIZIERHEFTE FÜR GITARREN

Zweistimmiges Gitarrenspiel

Leichte Stücke und Tänze
aus dem 16.—18. Jahrhundert
für eine Gitarre

Herausgegeben von Josef Rentmeister

Edition Schott 5127 DM 3,—

Die Sammlung soll das flüssige Melodiespiel lehren und zugleich schon für den Anfangsunterricht brauchbare Musizierstücke bieten. Hierfür wird eine sorgfältige Auswahl leichter Kompositionen aus dem 16.—18. Jahrhundert bereitgestellt, die neben der Förderung des ein- und zweistimmigen Spiels zugleich das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten vorbereitet.

Tänze und Stücke der Barockzeit

für drei Gitarren

Eingerichtet von Konrad Wölki

Spieldartitur Edition Schott 5126 DM 3,50

Für das Zusammenspiel von mehr als zwei Gitarren gibt es wenig Spielmusik. Daher füllt diese Einrichtung von 14 Tänzen und Spielstücken aus dem Barock für drei Gitarren eine spürbare Lücke aus, sowohl im häuslichen Musizieren in einfacher Besetzung als auch im Gruppenspiel (zwei Oktav-Gitarren ad lib.). Das Musizieren der Sätze setzt eine gewisse Fertigkeit im Melodiespiel voraus, die spieltechnischen Anforderungen gehen jedoch über eine mittlere Schwierigkeit nicht hinaus.

Weitere Hefte dieser neuen Reihe: »Musizierhefte für Gitarren« befinden sich in Vorbereitung.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Hildegard Benner, Velbert/Rhld., Friedrich-Ebert-Straße 121, Fernruf 5 36 81 Konzerte – Unterricht	SOPRAN: Anneliese Bunte, Remscheid-Lennep, Teichstraße 9, Oratorium, Kantate, Konzert, Tel. 6 26 76
KLAVIER: Sascha Bergdolt, Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1–3 parterre, Tel. 3 74 53 Konzerte – Unterricht	SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann, Lied – Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
KLAVIER: Liesel Cruciger, Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40	SOPRAN: Ilse Mengis, Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium
KLAVIER UND CEMBALO: Prof. Franzpeter Goebels, Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88	SOPRAN: Barbara Preisker, Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahlmannstraße 19. Ruf: 4 89 14
KLAVIER: Anneliese Hasselmann, Dierdorf (Bez. Kobl.)	SOPRAN: Ruth Siebenborn, Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
KLAVIER: Rolf Kuhnert, Berlin-Wilmersdorf, Mansfelder Straße 32, Tel. 87 62 32. Schönberg, Berg, Webers, Strawinsky, Hindemith, Messiaen, Boulez (1. u. 2. Sonate), Fortner, Blacher	SOPRAN: Paula Schütz, Berlin-Schlachtensee, Matterhornstraße 57, Ruf: 84 78 02. Alte und neue Musik – u. a. Schönberg, Krenek, Reutter, Fortner, Pepping
KLAVIER: G. Louegk, München, Möhlstraße 30	ALT: Eleonore Braun, Konzert- und Oratoriensängerin, Düsseldorf, Oststraße 14
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney, Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27	ALT: Carla Moritz (Müller-Coeln), Konzert u. Oratorium, früher Wiesbaden, jetzt Saarbrücken. Privat: Neunkirchen/Saar, Bahnhofstraße 10. Tel. Neunkirchen 20 06
KLAVIER: Eleonore Stix, Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60	ALT: Lotte Wolf-Matthäus, Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover. Telefon Lehrte 28 57
KLAVIER: Ele Unkelbach-Edhardt, Mülheim/Ruhr Klavierstudio – Konzerte. Kesselbruchweg 19, Ruf 49 04 89	KONTRA-ALT: Dore Blindow, Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
KLAVIERTRIO: Eggers-Trio (Geschwister Eggers) Bremen-Lesum, Auf dem Pasch 29, Tel. 7 54 89	BASS-BARITON: Eugen Klein, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 83, Tel. 7 32 24
VIOLINE: Ernst Hoffmann, Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31	BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer, Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
CELLO: Prof. Slavko Popoff, Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne	BASS-BARITON: Hermann Rieth, Konzert – Oratorium, Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65
CELLO: Carlt. Preußner, Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse	BASS: Rainer Grönke, Seesen/Hannover, Ringstraße 1
VIOLONCELLO/VIOLA DA GAMBA: Wolfgang Eggers, Bochum, Marienstraße 32, Tel. 6 10 58	BRAHMS-VOKAL-QUARTETT (vokale Kammermusik) Walter Krauß, Neustadt/Weinstr.-Hambach, Weinstr. 3
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA UND BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger, Salzburg, Mozarteum	GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann, Wiesbaden, Uhlandstr. 16, und Prof. Franziska Martiensens-Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56	GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter, München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 48 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
ORGEL, KLAVIER, Kath. Kirchenmusik, Alfred Berghorn, Probstei St. Urban, Gels.-Buer, Westerholter Str. 86	BUHNENTANZ: Schule Frida Holst, Stadttheater Duisburg (Privatwohnung: Platanenhof 2)
SOPRAN: Madeleine Baer, Lied, Oratorium, Oper, Voltastraße 81, Zürich 7/44 (Schweiz)	
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel, Bad Ems (Lahn), Wilhelmallee 3, Haus San Remo, empfiehlt sich für Liederabende und Chorkonzerte. Begleiter: Generalmusikdirektor Otto Volkmann	



Alte und neue Meister-Instrumente • Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N • HERDWEG 58 • GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung • Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

AUDIO-VISUELLE DONEMUS-SERIEN

Im März 1961 erscheint bei Donemus die erste Schallplatte sowie die hierzu gehörenden Partituren der ersten **Audio=Visuellen Donemus=Serie**. — Die **A.V.D.=Serie** 1961 umfaßt vier 25-cm=Langspielplatten mit niederländischen Kompositionen — abwechselnd Orchester-, Chor- und Kammermusik —, ausgeführt von hervorragenden niederländischen Orchestern, Chören und Solisten.

PROGRAMM 1961:

Erscheinungstermin:	Komponisten:	Werke:
März Orchester („live-recordings“)	Kees van Baaren Marius Flothuis	Variationen für Orchester (Variazioni per orchestra) Sinfonische Musik
Juni Kammermusik	Henk Badings Lex van Delden Hans Henkemans	Sonate Nr. 2, Violoncello solo Impromptu, Harfe solo Sonate, Klavier solo
September Orchester („live-recordings“)	Guillaume Landré Ton de Leeuw	Permutazioni, Sinfonische Mouvements, Rétrogrades
Dezember Kammermusik	Hendrik Andriessen Rudolf Escher Herman Strategier u. a.	} ausgewählte Chorwerke

AUSFÜHRENDE:

Concertgebouw=Orchester, Dirigent: Eduard v. Beinum · Utrechter Philharmonisches Orchester, Dirigent: Paul Hupperts · Niederländischer Kammerchor, Dirigent: Felix de Nobel · Phia Berghout, Harfe · Anner Bijlsma, Violoncello · Hans Henkemans, Klavier.

ABONNIEREN Sie durch Einschreibung bei Donemus oder bei unserem Vertreter für Deutschland: Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Adolfsallee 34.

Es erscheinen jährlich vier Schallplatten **mit** den dazugehörenden Partituren in begrenzter Auflage in Form von Subskriptions=Abonnements.

Der Preis für ein Jahres=Abonnement beträgt DM 55,—, Bezahlung an Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Postscheck: Frankfurt/M. Nr. 1017 01; Banken: Landeszentralbank in Hessen, Wiesbaden; Dresdner Bank, Wiesbaden; Wiesbadener Bank eGmbH., Wiesbaden.

Der Versand erfolgt jeweils nach Erscheinen der Platten zu den vorgenannten Terminen.

Ab Januar 1962 beträgt der Preis für die Serie 1961 DM 85,—. Der Bezug von Einzel=Exemplaren aus der **A.V.D.=Serie** 1961 ist erst ab 1962 möglich, sofern noch Vorräte vorhanden sind.

DONEMUS — Jacob Obrechtstraat 51 — AMSTERDAM

für Deutschland: **Rud. Erdmann, Musikverlag, Wiesbaden, Postfach 471**



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSTAHLSAITEN / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbergersaiten‘ auch auf meinem Stradivariocello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten unerreicht.“
Professor Ludwig Hoelscher

Viol

der altbewährte **LACKBALSAM**
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

T O D D E M H O L Z W U R M
In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister **RICHARD PAULUS**, Freiburg i/Brsg.
Bertoldstraße 43

Costa=BRATSCHE zu verkaufen.

Zuschriften unter M 926 an den Verlag erbeten.

**Internationaler Wettbewerb
für junge Opernsänger · Sofia · Bulgarien**
26. Juni bis 10. Juli 1961 · Veranstaltung des Kulturamtes
Sofia · Professor Slavko Popoff bringt den jungen Bewer-
bern zwischen 23 und 33 Jahren die freundliche Einladung
zur Teilnahme. Anmeldung und Auskunft an das Sekre-
tariat des Wettbewerbs, Sofia, Boul. Stamboliiski 18.
Aufenthaltskosten für die Zeitdauer des Wettbewerbs
auf Rechnung des Komitees.

6ventilige F-TUBA
zu verkaufen.

Gerhard Kerfin, Göttingen, Am weißen Stein 8

Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule

entworfen und mit Kupfertafeln samt
einer Tabelle versehen von L. Mozart.
1756 (Faksimile-Druck nach der Erst-
auflage). (1956).

8 Blatt, 264 Seiten, 4 Abbildungen und
1 Faltblatt. Pappband DM 24,—.

Die im Geburtsjahr des Sohnes Wolf-
gang Amadeus bei dem Augsburger Ver-
leger Johann Jakob Lotter erschienene
„Violinschule“ Leopold Mozarts ist die
erste umfassende ihrer Art in deutscher
Sprache. Sie gilt heute als ein erstrangi-
ges Dokument für die Aufführungspraxis
des 18. Jahrhunderts und ist daher nicht
nur für den Wissenschaftler, sondern auch
für den praktischen Musiker von un-
schätzbarem Wert.

BÄRENREITER - VERLAG
KASSEL UND BASEL

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht zum 1. Januar 1962 oder später einen

Vorgeiger der II. Violinen

Vergütung nach TO. K I, Ortsklasse S.

Teilnahme am Probespiel verpflichtet bei Wahl
zur Annahme der Stelle.

Interessenten, die den besonderen Anforderungen des
Orchesters mit vorwiegender Konzerttätigkeit entsprechen,
werden gebeten, ihre Bewerbung mit Lebenslauf, Licht-
bild und Zeugnisabschriften zu richten an das

PERSONALAMT DER STADT BOCHUM

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

Chorliteratur zu Pfingsten

CARL GERHARDT: Nun bitten wir den
Heiligen Geist

Kantate für Altsolo, 3stg. gem. Chor, 2 Violinen, Cello
u. Kontrabaß (6 Min.). Part. 1,60, Chorpart. —,40. EM 149

FRIEDRICH METZLER: Drei Hymnen
für Orgel, Glocken, Pauken und Schlagzeug (auch für
Orgel allein) (11 Min.). Part. 12,50. Instr.-St. im Druck.
EM 829

GOTTFRIED NEUBERT: Komm, Hei-
liger Geist, Herre Gott

Choralkantate für 4stg. gem. Chor, Bläser u. Gemeinde
(6 Min.). Part. ca. —, Chorpart. 1,60, Bläserpart. —,80
EM 150

HEINRICH POOS: Heiliger Geist, du
Tröster mein

Liedmotette für 3stg. gem. Chor und Orgel (5 Min.).
Part. 2,20, Chorpart. —,60 EM 450

Neuerscheinungen:

DIETRICH VON BAUSZNER: Freuet euch
des Herrn

Motette für 4stg. gem. Chor und Vorsänger (8 Min.).
1,60 EM 457

PAUL ERNST RUPPEL: Deutsche Messe
für 3 bis 4 gem. Stimmen (12 Min.). (Beihefte zum
Liturgischen Chorbuch, Heft 3). 1,20 EM 363

NIKOLAUS ZANGIUS: Geistliche und
weltliche Lieder mit fünf Stimmen. Köln 1597
Hrsg. Fritz Bode (Veröffentlichungen des Instituts für
Musikforschung Berlin). 18,— EM 1081

VERLAG MERSEBURGER · Berlin-Nikolassee

Andrés Segovia

gilt in der Welt als der zur Zeit wohl größte Meister der Gitarre. Mehrere zeitgenössische Komponisten (Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Turina) schrieben Stücke für ihn. Neben diesen befinden sich auch viele Bearbeitungen klassischer Musik in seinem Repertoire.

Zeitgenössische Werke

Mario Castelnuovo-Tedesco

Concerto in D für Gitarre und Orchester op. 99, Ausgabe für Gitarre und Klavier	166	7,50
Serenade für Gitarre und Kammerorchester op. 118, Ausgabe für Gitarre u. Klavier	167	10,—
Tonadilla »auf den Namen von Andrés Segovia« op. 170/5	191	2,—
Sonata	149	3,—

Federico Moreno-Torroba

Nocturno	103	2,—
Suite castellana	104	2,—
Serenata burlesca	115	2,—

Manuel M. Ponce

Sonata clásica (Hommage à Sor)	122	3,50
Preludio	112	2,—

Andrés Segovia

Estudio sin luz	179	2,—
Estudios	178	2,—

Alexander Tansman

Mazurka	116	2,—
Cavatine	165	2,—

Joaquin Turina

Fandanguillo	102	2,—
Sonatina	132	3,—
Hommage à Tarrega	136	2,—

Heitor Villa-Lobos

12 Etüden	180	18,—
-----------	-----	------

Klassische Werke

Johann Sebastian Bach

Chaconne	141	3,—
Drei kleine Stücke aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach	142	2,—

Louis Couperin

Passacaglia	156	2,—
-------------	-----	-----

Girolamo Frescobaldi

Aria con Variazioni detta »La Frescobaldi«	157	2,—
--	-----	-----

Jean Philipp Rameau

Zwei Minuetti	160	2,—
---------------	-----	-----

Domenico Scarlatti

Sonata a-Moll	144	2,—
---------------	-----	-----

Die hier angezeigten Werke sind, falls nicht anders angegeben, für Gitarre allein erschienen.

Schott

Weitere Werke im Katalog

»SCHOTT'S GITARRE-ARCHIV«

Ein neuer SUTERMEISTER

DIVERTIMENTO II

für Orchester (1959-60)

Besetzung: 2, 2, 2, 2 – 2, 2, 0, 0 – P. S. – Klav. – Str. = 25 Min.

Uraufführung: 21. November 1960, Lausanne
L'orchestre de chambre de Lausanne
Dirigent: Victor Desarzens

Deutsche Erstaufführung: 16. Januar 1961, München
Bayerisches Staatsorchester
Dirigent: Joseph Keilberth

PRESSESTIMMEN:

Aus diesem Grunde muß das Erscheinen eines zweiten Divertimento als etwas besonderes in seiner (Sutermeisters) Karriere angesehen und seine Uraufführung als ein Ereignis in der Geschichte unserer Konzerte und vielleicht sogar im schweizerischen Musikleben hervorgehoben werden.

„Baseler Nachrichten“ – 30. 11. 1960

Das Renommee einer deutschen Erstaufführung sicherte sich Keilberth mit einem arrivierten Namen und einem ansprechenden Werk des Schweizer Zeitgenossen Heinrich Sutermeister. Dessen Divertimento Nr. II ist ein von einigen charakteristischen Einfällen wohlgenährtes Werk, dazu perfekt instrumentiert und – ohne Länge. Den endgültigen Erfolg aber macht die virtuose Instrumentation aus, die ein unauffällig Schwierigkeiten meisterndes Orchester verlangt.

„Münchener Merkur“ – 18. 1. 1961

SCHOTT